MONET
IN HOLLAND

MONET
IN HOLLAND

MONET
IN HOLLAND

UITGEVERIJ WAANDERS, ZWOLLE

RIJKSMUSEUM VINCENT VAN GOGH, AMSTERDAM
in samenwerking met het Gemeentearchief Amsterdam

De tentoonstelling *Monet in Holland* is mede mogelijk gemaakt door:

Deze publikatie verschijnt bij gelegenheid van de gelijknamige tentoonstelling in het Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; 17 oktober 1986 - 4 januari 1987

Tweede druk, 1986

© 1986 Uitgeverij Waanders b.v., Zwolle - Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

ISBN 90 6630 061 2 - gebonden editie
90 6630 073 6 - genaaide editie

Vormgeving: Roelof Koebrugge GVN in samenwerking met Mischa Bense, Publicis Intermarco
Redaktie : Louis van Tilborgh
Druk : Drukkerij Waanders, Zwolle

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt, door middel van druk, fotocopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Omslag: Claude Monet, *Tuinhuizen aan de Achterzaan,* 1872. Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, New York
Brief Claude Monet aan Camille Pissarro, 2 juni 1871. Overgenomen uit: Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné,* Lausanne & Parijs 1974, p. 427.

Pagina 2: Claude Monet, *Bloembollenvelden en molens bij Rijnsburg,* Den Haag, Rijksdienst Beeldende Kunst, in bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam.

INHOUD

Voorwoord 7

Chronologie 13

Monet als toerist 15
Boudewijn Bakker

Claude Monet in Nederland 36
A.H. Huussen jr.

De Hollandse werkelijkheid en Monets schilderkunstig 'bedrog' 49
Ernst van de Wetering

'La découverte de Claude Monet': Japanse prenten in Nederland te geef als pakpapier? 72
Joop M. Joosten

Monet en Theo van Gogh 83
Ronald Pickvance

Catalogus 97
Ronald Pickvance

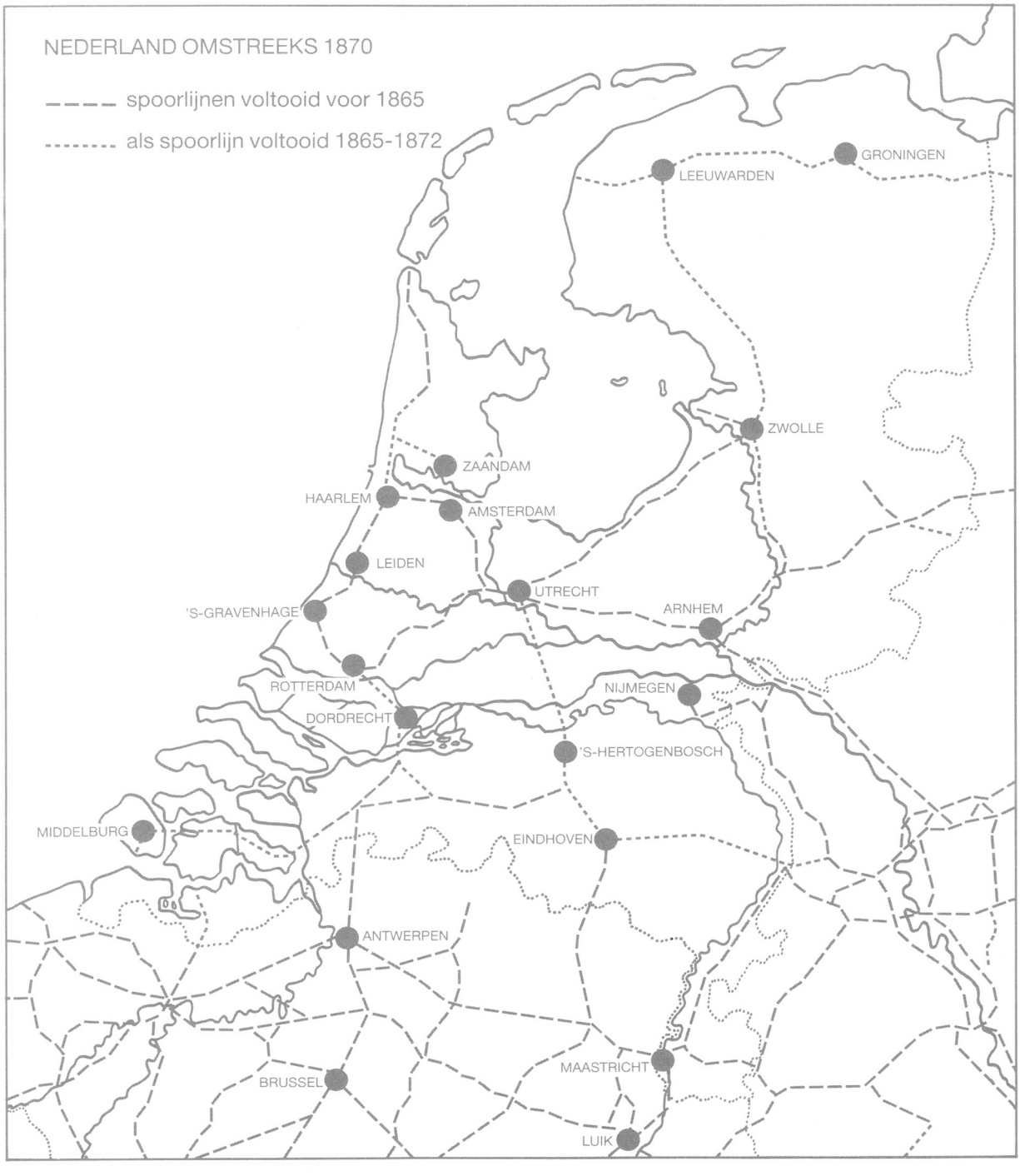
– Zaandam 98

– Amsterdam 144

– Bollenstreek 166

Beknopte bibliografie 176

Bijlagen 177


NEDERLAND OMSTREEKS 1870
spoorlijnen voltooid voor 1865
als spoorlijn voltooid 1865-1872
GRONINGEN
LEEUWARDEN
ZWOLLE
ZAANDAM
HAARLEM
AMSTERDAM
LEIDEN
UTRECHT
'S-GRAVENHAGE
ARNHEM
ROTTERDAM
NIJMEGEN
DORDRECHT
'S-HERTOGENBOSCH
MIDDELBURG
EINDHOVEN
ANTWERPEN
MAASTRICHT
BRUSSEL
LUIK

VOORWOORD

Monets bezoeken aan Nederland, waarvan het laatste dit jaar precies honderd jaar geleden plaats vond, zijn in de literatuur over het impressionisme altijd onderbelicht gebleven. Dat Monet behalve in Honfleur, Argenteuil en Giverny zijn ezel ook heeft geplant aan de oever van de Zaan, aan de Amsterdamse grachten en temidden van de kleurige bollenvelden tussen Leiden en Haarlem is velen ontgaan, ook al resulteerde dit in een oogst van meer dan veertig schilderijen. Wellicht is de oorzaak hiervoor te vinden in de omstandigheid dat een groot deel hiervan zich in particulier bezit bevindt en derhalve minder toegankelijk is. Dat Monet lange tijd Nederlands werk in tentoonstellingen opnam, mag als bewijs gelden voor het belang dat hij er zelf aan hechtte. Zo opende hij zijn inzending aan de vierde groepstentoonstelling der Impressionisten in 1879 met zijn *Habitation bourgeoise, à Zaandum (Hollande).* De ervaring die de 'Rafael van water' bij het schilderen van de Zaangezichten opdeed, is af te lezen aan sommige landschappen bij Argenteuil. Het is dan ook niet verwonderlijk dat een Zaans doek tot voor kort nog als Frans beschouwd werd. Ook Monets latere interesse in de bollenvelden lijkt een nuttige leerschool voor zijn gezichten van weelderige bloemenvelden in het midden van de jaren 'tachtig.

Tijdens zijn laatste bezoek aan Nederland, in 1886, liet Monet zich in een interview ontvallen dat hij hier al verschillende malen eerder geweest was. Hoe vaak hij tussen 1871 en 1886 in ons land geschilderd heeft – een van witte plekken in Monets biografie – bleef helaas ook voor de samenstellers van deze tentoonstelling een mysterie. Zeker is, dat hij hier in de jaren 'zeventig nog minstens éénmaal geweest moet zijn, omdat bestudering van de weerberichten ons leert, dat Monet zijn twee Amsterdamse stadsgezichten bij sneeuw niet tijdens zijn verblijf in 1871 geschilderd kan hebben. Ook stilistisch en schildertechnisch zijn er thans voldoende aanwijzingen om de Zaanse gezichten en de meeste Amsterdamse schilderijen niet in hetzelfde jaar te dateren. Hopelijk zal de concentratie van zoveel Hollandse schilderijen op de tentoonstelling de specialisten nader tot de oplossing van dit vraagstuk brengen.

Het initiatief tot de tentoonstelling *Monet in Holland* is genomen door Boudewijn Bakker, hoofdconservator bij het Gemeentearchief Amsterdam. Hij tekende ook in belangrijke mate voor het tentoonstellingsconcept, terwijl het door hem – en onder zijn leiding door Marijke de Groot – verrichte topografisch onderzoek talloze verfijningen heeft opgeleverd voor de identificatie van door Monet afgebeelde plaatsen. Als auteur van het openingsartikel schetst hij voorts een boeiend beeld van het culturele klimaat waarin de Hollandreizen van Monet gesitueerd moeten worden. Ik ben hem en mevrouw dr. W.Chr. Pieterse, Gemeentearchivaris Amsterdam, zeer erkentelijk voor de tijd en energie die hij in dit samenwerkingsprojekt van onze beide instellingen heeft kunnen investeren. Ook als bruikleengeefster is het Gemeentearchief voor de tentoonstelling van onmisbare waarde geweest.

Ook de overige auteurs hebben zich niet onbetuigd gelaten bij de wording van deze tentoonstelling. Prof. A.H. Huussen, hoogleraar geschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Groningen, die reeds eerder over Monets verblijf in Nederland publiceerde, schetst in zijn bijdrage de politieke achtergronden van Monets reis naar Londen en Nederland. Ernst van de Wetering, verbonden aan het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap te Amsterdam, heeft zich er op toegelegd dieper door te dringen in de essentie van de impressionistische schilderpraktijk, ook al betekende dat een enkele maal dat geliefde mythes ontluisterd moesten worden. Joop Joosten, Stedelijk Museum Amsterdam, plaatst Monets 'vondst' van een stapel Japanse prenten tegen de achtergrond van de eeuwenoude Japans-Nederlandse betrekkingen. Ronald Pickvance tenslotte publiceert en annoteert hier enkele documenten die een nieuw licht werpen op de rol van Theo van Gogh als Monets kunsthandelaar in de late jaren 'tachtig. Dankzij de welwillende toestemming van de Vincent van Gogh Stichting kunnen hier voor het eerst brieven van Claude Monet aan Theo, alsook extracten uit de brieven van Theo aan zijn verloofde, later echtgenote Jo Bonger, in een passend kader gepubliceerd worden.

Ronald Pickvance' langjarige vertrouwdheid met het œuvre van Monet maken hem tot de aangewezen persoon om de toelichting bij de werken te verzorgen. Hoewel niet alle schilderijen op de tentoonstelling aanwezig zijn, is er voor gekozen zijn Hollandse œuvre als geheel te presenteren. We kunnen de kunstenaar nu op al zijn excursies op de voet volgen. Marijke de Groot en Boudewijn Bakker hebben hiervoor veel vergelijkend topografisch materiaal aangedragen. Zij hebben daarbij veel steun ondervonden van J.D. Bakker te Zaandam, de heer J. Zonjee, tot voor kort Gemeentearchivaris van Zaanstad en de huidige medewerkers van het Gemeentearchief Zaanstad.

De eindredactie van de catalogus, die ook in een Engelstalige editie verschijnt, was bij Louis van Tilborgh, wetenschappelijk medewerker van de afdeling tentoonstellingen van het Van Gogh-museum, in vertrouwde handen. Op hem en de vormgevers, Mischa Bense (Publicis-Intermarco) en Roelof Koebrugge, drukte de last om de uitgave ondanks de gebruikelijke overschrijding van alle *deadlines* toch nog tijdig te produceren. Hierbij liet ook Uitgeverij respectievelijk Drukkerij Waanders B.V. te Zwolle het niet afweten. Gezamenlijk zijn zij verantwoordelijk voor een bijzonder aantrekkelijke en verzorgde uitgave, die naar wij hopen zowel een gespecialiseerd als een breder publiek zal aanspreken.

Zeer tijdrovend en bewerkelijk waren de speurtochten die de samenstellers van de tentoonstelling hebben moeten ondernemen om de verblijfplaats van sommige werken van Monet te achterhalen. Niet in alle gevallen is dat gelukt, niettemin konden vierentwintig Hollandse werken van Monet tijdelijk naar hun land van herkomst terugkeren. Het overgrote deel van de overige schilderijen kon in elk geval door middel van recente foto's worden gereproduceerd. Een aantal werken was vanwege de schenkingsvoorwaarden niet voor de tentoonstelling beschikbaar, andere konden vanwege hun materiële toestand de reis naar Amsterdam niet maken. Een verheugend groot aantal eigenaars reageerde echter genereus op onze bruikleenaanvragen. Voorzover zij hierop prijs stelden zijn hun namen elders in deze catalogus afzonderlijk vermeld, evenals van degenen die werk van tijdgenoten van Monet voor deze tentoonstelling afstonden. Monets werk wordt namelijk geflankeerd door een keuze van zowel Franse als Nederlandse tijdgenoten, die door het Nederlandse landschap en stadsgezicht gefascineerd werden. De tentoonstelling opent met het werk van Corot, Ziem, Daubigny, Manet, Boudin, Jongkind en Guillaumin, die net als Monet naar het Noorden reisden om het land van Rembrandt te bezoeken en te schilderen. Daarnaast selecteerden we werk van Nederlandse kunstenaars uit het vierde kwart van de negentiende eeuw, hetgeen nu eens interessante parallellen, dan weer leerrijke contrasten met het werk van Monet oplevert. Het was in dit verband wel bijzonder toepasselijk te ontdekken dat juist Vincent van Gogh, later een fervent bewonderaar van Monet, in 1883 als een der zeldzame Nederlandse kunstenaars vóór Monet, de kleurige bollenvelden tot onderwerp koos. Ik ben de heer J. Carter Brown, directeur van de National Gallery of Art te Washington, zeer erkentelijk voor zijn bereidheid dit door zijn museum nog maar zo recent verworven schilderij, voor deze gelegenheid te hebben willen afstaan.

Tallozen hebben ons met raad en daad bijgestaan, naspeuringen verricht of bemiddeld bij het verkrijgen van bruiklenen. Ik kan hier slechts de voornaamsten onder hen vermelden. Vanzelfsprekend geldt onze dankbaarheid ook hun naaste medewerkers. Het zijn: William Acquavella, Acquavella Galleries, New York; Steve Austen, directeur Nederlands Theater Instituut, Amsterdam; J.D. Bakker, Zaandam; William Beadleston, William Beadleston Inc., New York; Robert P. Bergman, directeur Walters Art Gallery, Baltimore; Charles E. van Blommestein, voormalig directeur ad interim van het Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam; Ivo Bouwman, 's-Gravenhage; H. Bronkhorst, Baarn; B. Buijze, Institut Néerlandais, Parijs; Françoise Cachin, directrice Musée d'Orsay, Parijs; Martha op de Coul, afdeling 19de eeuw, Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie, 's-Gravenhage; Tony Daalder, Stedelijk Museum, Amsterdam; France Daguet, Durand-Ruel & Cie, Parijs; Petra J.T. ten Does-

schate-Chu, South Orange, New Jersey; Job R.Q. van Dooren, 's-Gravenhage; E.G. Duyvis, Heiloo; E. van Engelen, K.N.M.I., De Bilt; E. Glasbergen-Duyvis, Diever; Caroline Godfroy, Durand-Ruel & Cie, Parijs; Johan van Gogh, Voorzitter Vincent van Gogh Stichting, Amsterdam; Robert Gordon, New York; Robert R. de Haas, directeur Rijksdienst Beeldende Kunst, 's-Gravenhage; H.H. Hackmann, fotograaf, Zaanstad; Stephen Hahn, New York; Lynn W. Hanke, Acquavella Galleries, New York; Carlos van Hasselt, directeur Fondation Custodia, Parijs; Paulien van der Heide, Museum voor de Bloembollenstreek, Lisse; Prof. John House, Courtauld Institute (Universiteit van Londen); Ay Wang Hsia, Wildenstein and Company, New York; William R. Johnston, vice-directeur Walters Art Gallery, Baltimore; Mariette Josephus Jitta, conservator prenten en tekeningen Haags Gemeentemuseum, 's-Gravenhage; Nathan Kernan, Robert Miller Galleries, New York; Hans Kraan, hoofd afdeling buitenland, Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie, 's-Gravenhage; Willem Laanstra, Zaandam; Michel Laclotte, inspecteur géneral des musées, chargé des collections du Musée d'Orsay, Parijs; Suzanne G. Lindsay, Philadelphia; Laura Lucky, The Shelburne Museum Inc., Shelburne; G.J. Luyendijk, Amsterdam; Marlborough Fine Art, Londen; Mr. en Mrs. Paul Mellon, Washington; Robert Miller, Robert Miller Galleries, New York; Philippe de Montebello, directeur Metropolitan Museum of Art, New York; Alexandra R. Murphy, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown; Constance Pemberton, Sotheby's, London; Willem Rappard, hoofd afdeling 19de eeuw, Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie, 's-Gravenhage; Alex Reid & Lefevre Art Gallery, Londen; Joseph Rishel, conservator, Philadelphia Museum of Art en de John G. Johnson Collection, Philadelphia; J.H.H. van Roosmalen, Tilburg; Mevr. Th. van Royen, H.M. Ambassade, Lissabon; C.W. van Scherpenzeel, K.N.M.I., De Bilt; Robert Schmit, Parijs; Th.P.G. Snelting, Eindhoven; Michel Strauss, Department of Impressionist and Modern Paintings, Sotheby's, Londen; John L. Tancock, Department of Impressionist and Modern Paintings, Sotheby's, New York; Mrs. J.Th. Tavera, Musée Marmottan, Parijs; Eugene V. Thaw, E.V. Thaw and Company, New York; J.P. Vooren, Zaandam; Daniel Wildenstein, Fondation Wildenstein, Parijs; Eric Zaffran, conservator, Walters Art Gallery, Baltimore; W.M. Alberts, E.O. van der Goot en P.H.J. Vlasveld, Gemeentearchief Amsterdam; C. der Dunnen en T. de Groot, Gemeentearchief Zaanstad.

Dank past vanzelfsprekend ook alle medewerkers van het Rijksmuseum Vincent van Gogh, die zich voor de totstandkoming van de tentoonstelling hebben ingespannen. In Han van Crimpen dank ik de afdeling beheer en dokumentatie. Dirk van der Oord tekende voor de public relations, Henk Douna coördineerde de transporten en Loud van Leeuwen de inrichting van de tentoonstelling. Marijke de Groot, gesteund door Inger Kreemer voor het secretariële gedeelte, voerden de omvangrijke correspondentie.

Hoe vaak sterven goede ideeën voor tentoonstellingen niet een zachte dood, wanneer het eerste obstakel, meestal van financiële aard, genomen moet worden. Dat Monets Hollandse œuvre niet gedoemd bleef tot een reconstructie op papier, maar honderd jaar na Monets laatste bezoek aan ons land een groot deel van de werken weer bijeengebracht kon worden, is behalve aan de generositeit van de eigenaars en de inspanningen van de wetenschappers ook in laatste instantie te danken aan een gezamenlijke inspanning van overheid en bedrijfsleven. Naast ruime bijdragen van het Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, maakte sponsoring door Publicis-Intermarco *Monet in Holland* mede mogelijk. Als hoofdsponsor van *La France aux Pays-Bas,* de twee jaar durende manifestatie waarvan *Monet in Holland* de afsluiting vormt, verdient ook Credit Lyonnais Bank Nederland hier nadrukkelijk vermelding. Het Rijksmuseum Vincent van Gogh hoopt nog vele dergelijke bijdragen aan de Nederlands-Franse culturele betrekkingen te mogen leveren.

Ronald de Leeuw
Directeur Rijksmuseum Vincent van Gogh

BRUIKLEENGEVERS

Collection d'Arschot
The Visitors of the Ashmolean Museum, Oxford
Kunsthandel Ivo Bouwman B.V., 's Gravenhage
Centraal Museum, Utrecht
Syndics of the Fitzwilliam Museum, Cambridge, Engeland
Collection Henry Ford II
Gemeentearchief Amsterdam
Gemeentearchief Haarlem
Gemeentearchief Zaanstad
Groninger Museum, Stichting J.B. Scholten Fonds
Calouste Gulbenkian Museum, Lissabon
Haags Gemeente Museum, 's Gravenhage
William Kelly Simpson, U.S.A.
The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, New York
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam
Musée de la Chartreuse, Douai, Frankrijk
The Museum of Fine Arts, John A. en Audrey Jones Beck Collection, Houston
National Gallery of Art, Collection Mr. en Mrs. Paul Mellon, Washington
Nationalmuseum, Stockholm
Musée d'Orsay, Parijs
Philadelphia Museum of Art, W.P. Wilstock Collection, Philadelphia
Algemeen Rijksarchief, 's Gravenhage
Rijksdienst Beeldende Kunst, 's Gravenhage
Rijksmuseum, Amsterdam
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
Galerie Schmit, Parijs
Singer Museum, Laren NH
Stedelijk Museum, Amsterdam
Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass.
Teylers Museum, Haarlem
Musée des Ursulines, Macon
Glynn Vivian Art Gallery and Museum, Swansea
The Walters Art Gallery, Baltimore
Anonieme bruikleengevers

Detail: Claude Monet, *De Dam en de sluizen aan de Achterzaan.* Particuliere collectie.

CHRONOLOGIE

1840 14 november wordt Oscar-Claude in Parijs geboren.

1845 De familie Monet verhuist naar Le Havre.

1858 Monet leert Boudin kennen en ontdekt het schilderen *en plein air.*

1860 In Parijs volgt de jonge kunstenaar lessen aan de Académie Suisse.

1862 Na een jaar dienstplicht in Algerije leert Monet in Le Havre Jongkind kennen.

1864 In Honfleur schildert Monet gezamenlijk met Jongkind en Boudin.

1865 Monet zendt met succes twee schilderijen in voor de Salon, die hij later in dat jaar op zal sturen naar de tentoonstelling van werken van levende kunstenaars te Amsterdam, het Nederlandse equivalent van de Franse Salon.

1867 Jean Monet, zoon van Camille Doncieux en Claude Monet, wordt geboren.

1870 Na de oorlogsverklaring van Pruisen en Frankrijk wijkt het inmiddels getrouwde echtpaar met hun zoon Jean uit naar Londen, waar Monet Daubigny en de kunsthandelaar Durand-Ruel ontmoet.

1871 Monet vertrekt met vrouw en kind naar Nederland en komt op 2 juni aan in Zaandam. De schilder blijft er tot 8 oktober en na een kort verblijf in Amsterdam vertrekt hij naar Parijs. De exacte datum van zijn terugreis is niet bekend; vast staat alleen dat Monet op 19 november weer in Parijs was.

1874 Monet woont inmiddels in Argenteuil. Hij exposeert in Parijs zijn schilderij *Impression, soleil levant* op de eerste groepstentoonstelling van de 'Société anonyme des artistes peintres'.

1878 Alice Hoschedé gaat met haar kinderen bij de familie Monet in Vétheuil wonen.

1879 Camille sterft op 32-jarige leeftijd.

1881-1883 Monet werkt afwisselend in de omgeving van Vétheuil en aan de kust van Normandië. Fécamp, Pourville en Etretat zijn plaatsen waar hij nog verschillende keren terug zal komen.
De schilder vestigt zich met Alice Hoschedé en haar kinderen in Giverny.

1884 Aan de kust van de Rivièra schildert Monet drie maanden in de buurt van Bordighera.

1885 Monet doet voor het eerst mee aan de 'Exposition Internationale' van kunsthandel Petit in Parijs.

1886 Van 27 april tot 6 mei verblijft Monet in Den Haag om de bollenvelden bij Oegstgeest en Sassenheim te schilderen. Hij is hiertoe uitgenodigd door Baron d'Estournelles de Constant, secretaris van de ambassadeur van Frankrijk.
Durand-Ruel toont schilderijen van Monet en andere impressionisten in New York.

1888 Theo van Gogh exposeert tien landschappen van de kust van Antibes bij Boussod en Valadon.

1890 Monet koopt het huis dat hij sinds 1883 in Giverny bewoont. De kunstenaar begint nu meerdere versies van één specifiek onderwerp te maken. Zo ontstaan de series van de *Hooimijten* en de *Kathedraal van Rouen.*

1893 Monet koopt in Giverny een stuk grond en legt vervolgens zijn beroemde vijver met waterlelies aan.

1895 Van januari tot april bezoekt Monet Noorwegen.

1899-1904 Monet gaat naar Londen, waar hij de komende drie jaar terugkomt om aan de serie van de *Theems* te werken. Inmiddels hield de vijver met de waterlelies hem steeds meer bezig en worden zijn eerste schilderijen met dat motief bij Durand-Ruel geëxposeerd.

1908 Aan het einde van 1908 verblijft Monet een paar maanden in Venetië, ook deze reis levert een serie op.

1911 Alice Hoschedé, met wie de schilder sinds 1892 officieel gehuwd was, overlijdt.

1914 Monet verliest zijn oudste zoon Jean.

1916-1926 De schilder laat een speciaal atelier bouwen om aan de *Waterlelies* te kunnen werken. Naar aanleiding van de Wapenstilstand schonk hij deze serie in 1918 aan de Franse Staat. Tot aan zijn dood blijft hij aan deze serie werken. 5 December 1926 sterft Monet in Giverny.

1. Gustave Fraipont, *Chemin de Fer du Nord, Hollande,* eind 19de eeuw. Amsterdam, Gemeentearchief Amsterdam.

MONET ALS TOERIST*

Boudewijn Bakker

'Mijn beste vriend,
eindelijk zijn we aan het einde van onze reis gekomen, na een tamelijk slechte overtocht. We hebben bijna heel Holland doorkruist en werkelijk, wat ik ervan gezien heb leek me veel mooier dan men zegt. Zaandam is wel bijzonder opmerkelijk en er is genoeg te schilderen voor een heel leven; ik geloof dat we een uitstekend onderkomen hebben gevonden. De Hollanders maken een heel prettige en gastvrije indruk. (...) De baby en mijn vrouw maken het heel goed nadat ze behoorlijk ziek zijn geweest op zee.'[1]

Dit schreef Claude Monet op 2 juni 1871 in 'Hôtel de Beurs, Zaandam près Amsterdam, Hollande' aan zijn vriend de schilder Camille Pissarro.[2] Eén of twee dagen daarvoor waren de Monets uit Londen vertrokken, de plaats waar ze net als Pissarro en zoveel andere landgenoten in de herfst van 1870 hun toevlucht hadden gezocht na de inval van het Pruisische leger in Frankrijk. De Monets hadden in Londen kennelijk de pakketboot genomen naar Rotterdam en vandaar de trein naar Amsterdam. Uit de Amsterdamse haven vertrokken dagelijks een paar schepen naar Zaandam; één daarvan was 'De Prins van Oranje', die aanlegde voor hotelcafé De Beurs, een paar stappen van de Dam (afb. 2). In dit eenvoudige hotel kreeg de familie Monet een kamer met balkon die uitkeek over de havenkom en op de Dam. Monet heeft dit uitzicht zowel in zijn schetsboek als op een schilderij vastgelegd (afb. 3, 4).

Het beviel de schilder in Zaandam blijkbaar goed, want veertien dagen later, op 17 juni, schreef hij in een tweede brief aan Pissarro: 'Wat ons betreft, we hebben hier een heel goed onderkomen en we blijven de hele zomer; daarna kom ik misschien naar Parijs, maar voor het ogenblik moet er gewerkt worden en voor mij is het hier uitstekend om te schilderen, het is allemaal even amusant. Huizen in alle kleuren, molens bij honderden en verrukkelijke boten, bijzonder aardige Hollanders die bijna allemaal Frans spreken. Bovendien is het heel mooi weer, ik heb dan ook al aardig wat doeken opgezet (...) Ik heb geen tijd gehad om musea te bezoeken, eerst moet er gewerkt worden; ik ga me daar later op trakteren.'[3]

Inderdaad bleef Monet schilderen in Zaandam, zelfs nog langer dan de hele zomer. Uit de vier maanden dat hij er logeerde zijn vierentwintig schilderijen bewaard gebleven, waarvan ongeveer de helft gezichten zijn op plekken uit de directe omgeving van het hotel. Ook de meeste andere zijn in het dorp of vlak daarbuiten ontstaan. Voor zover we weten heeft Monet niet eenmaal zijn ezel buiten de gemeente Zaandam opgezet.

Pas op 8 oktober is Monet definitief 'met vrouw en kind naar Amsterdam vertrokken, om vandaar eerstdaags verder te reizen'.[4] Van dit Amsterdamse verblijf is geen ander schriftelijk document bewaard gebleven dan deze vermelding. Omstreeks 10 oktober tekende Monet het gastenboek van het Frans Halsmuseum in Haarlem, vóór 19 november was hij zeker weer terug in Parijs.[5] Net als de Zaanse landschappen bestrijken ook de twaalf stadsgezichten die Monet in Amsterdam schilderde een beperkt gebied: alle lokaties liggen aan het IJ of langs de Binnen-Amstel, allemaal binnen tien minuten lopen van de Montelbaanstoren.

Zowel de Zaanse als de Amsterdamse doeken vallen op door de sterke onderlinge ver-

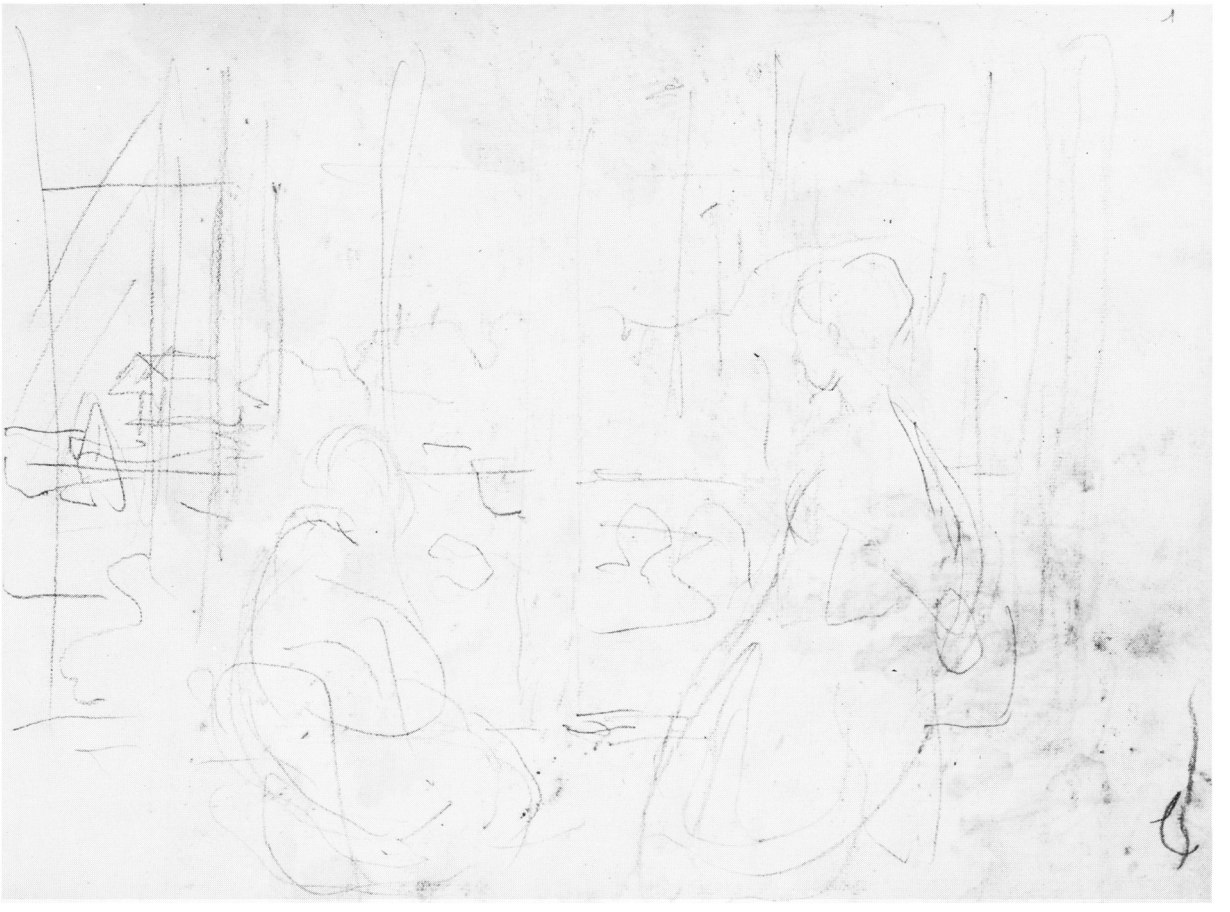
2. *De havenkom en de Dam in Zaandam, met rechts hotel-café de Beurs,* omstreeks 1870. Foto: Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

schillen in stijl, wat erop lijkt te wijzen dat Monet hier vaker is geweest. Wat Amsterdam betreft is het in ieder geval zeker dat niet alle schilderijen in het najaar van 1871 zijn ontstaan, want twee ervan zijn wintergezichten met sneeuw. Er is echter geen enkele schriftelijke bron die melding maakt van een tweede of derde verblijf in het begin of het midden van de jaren zeventig. Alleen vijftien jaar later, in 1886, als Monet voor het laatst Nederland bezoekt, schrijft het blad *De Portefeuille* in een kort berichtje over dit bezoek dat Monet hier 'reeds meermalen heeft vertoefd'.[6]

Deze laatste keer bezocht Monet de Bollenstreek, midden in de tulpentijd, van 27 april tot 6 mei 1886. Aan zijn vriend Théodore Duret schreef hij twee dagen na aankomst over 'enorme velden vol bloemen, wonderlijk mooi overigens, maar wel om de arme schilder gek te maken. Het is niet te doen met ons povere palet'.[7] Nog veertig jaar later herinnerde hij zich hoe hij daar plotseling schuiten boordevol afgesneden 'tulpekoppen' zag varen, 'als vlotten van kleur, gele vlekken die kwamen aandrijven in de blauwe weerspiegeling van de hemel'.[8]

Alleen van dit laatste bezoek is de aanleiding bekend: Monet was uitgenodigd door een Franse diplomaat in Den Haag, Baron d'Estournelles de Constant, wiens broer betrekkingen had met de Parijse kunstwereld. Blijkbaar was ook Monets kunsthandelaar Durand-Ruel bij de reis betrokken, want niet alleen meldde de schilder hem van te voren zijn vertrek, maar ook vroeg hij hem al drie dagen na aankomst per brief om geld voor de terugreis.[9] Monet heeft zijn gastheer al dan niet via Durand-Ruel zowaar een schilderij verkocht; voor zover wij weten het enige landschap waarvoor hij in Nederland ooit een afnemer heeft gevonden (cat. nr. 39).

Monets Nederlandse landschappen – het zijn er bij elkaar ruim veertig – vormen een niet onbelangrijke, maar tot nu toe nauwelijks bestudeerde en nog steeds problematische groep binnen zijn œuvre. Dat komt voor een deel doordat over het wanneer, hoe en waarom van



3. Claude Monet, *Interieur*. Schetsboek: Parijs, Musée Marmottan.

Monets verblijven in Nederland nog steeds bijzonder weinig bekend is. Alleen al het feit dat hij in mei 1870 niet rechtstreeks naar Frankrijk terugkeerde is merkwaardig, zeker als men bedenkt dat Monet tot 1870 bepaald geen ondernemend reiziger was geweest. Geboren in Parijs in 1840 bracht hij – afgezien van een jaar militaire dienst in Algerije – de eerste dertig jaren van zijn leven door in het gebied tussen Parijs en de monding van de Seine, de omgeving van Le Havre, waar hij was opgegroeid. Monets vertrek naar Londen in 1870 had geen artistieke maar een politiek-sociale achtergrond. Na zijn eerste Nederlandse excursie(s) zou het tot 1883 duren voor hij weer een gebied ver van huis opzocht, ditmaal de Riviera. Pas daarna heeft Monet geregeld gereisd, naar Nederland, Londen, Noorwegen, de Riviera, Venetië.

Afgezien van de reis zelf roept ook de keuze van Monets reisdoelen binnen Nederland vragen op. De molens van de Zaan, de Amsterdamse grachten, de Bollenstreek – het lijkt wel het programma van een toeristische dagtocht. Wat zocht Monet eigenlijk in Nederland, en waarom koos hij juist die gebieden? Was het toeval, intuïtie of traditie? Vreemd genoeg wordt die vraag in de kunsthistorische literatuur helemaal niet gesteld, of in algemene en stereotiepe termen beantwoord. Het meest expliciet is nog John Rewald, die in zijn befaamde *The History of Impressionism* veronderstelt dat Monet hier kwam op advies of zelfs op uitnodiging van de landschapschilder Charles Daubigny, en dat hij werd aangetrokken door een landschap 'dat zich vaak laat zien in een grote verscheidenheid van grijzen, het soort toonwaarden waar Boudin zo gevoelig voor was geweest'.[10] Ik meen dat hij zich vergist.

4. Claude Monet, *De haven en de Dam* (cat. 1).

'Het Paradijs in het Noorden'

Al lang voor het midden van de negentiende eeuw was Nederland, en vooral Holland, een aantrekkelijke bestemming voor reislustige Fransen.[11] Die aantrekkingskracht werd voor een groot deel veroorzaakt door de gedachte dat de bewoners van dit natte, vlakke gebied half onder de zeespiegel hun land als het ware zelf geschapen hadden uit modder, wind, heipalen en gebakken klei. Het eigenaardige karakter van het Hollandse landschap met zijn polders, kanalen, dijken, grachten, molens en bakstenen huizen heeft voor zuidelijke bezoekers steeds een bijzondere bekoring gehad.

Daar kwam bij dat de Noordelijke Nederlanden zich in de Tachtigjarige Oorlog op eigen kracht hadden losgemaakt van het Habsburgse wereldrijk en sindsdien eeuwenlang een door kooplieden bestuurde republiek vormden die stand hield tussen de machtige monarchieën van West-Europa. Ook nadat Nederland in 1815 een koninkrijk was geworden behield het de geur van onafhankelijkheid en democratie. Daarbij was het staatje de kern van een wereldrijk dat reikte tot in het Verre Oosten, waarmee het tot ver in de negentiende eeuw de exclusieve handelscontacten en culturele betrekkingen onderhield. Verder bezaten de Hollanders afgezien van hun koppigheid en hun geldzucht nog een paar curieuze eigenschappen, waarvan huiselijkheid, properheid en liefde voor het kleine de buitenlandse bezoeker voortdurend in het oog vielen. En tenslotte had Holland een schildersschool voortgebracht waarvan het onacademische karakter de Fransen – en hen niet alleen – bleef intrigeren. Alles bij elkaar was dit voldoende voor een bijna voortdurende toeristische trek naar het Noorden en voor een uitgebreide reisliteratuur, die inzette met de uitspraak van de hertog de Rohan in 1600: 'Holland is een wonder'.[12]

De belangstelling voor de Lage Landen was in Frankrijk dus al heel oud. Omstreeks het midden van de vorige eeuw groeide de traditionele interesse echter in bepaalde kringen uit tot een bewondering die men zich nu moeilijk meer voorstellen kan. Sinds het begin van de negen-

tiende eeuw werd de Nederlandse samenleving gekenmerkt door vrijwel algehele economische en sociale stilstand. Het toch al eigenaardige karakter van het land ging hierdoor steeds meer afsteken tegen dat van de omringende landen. Hier lag een gebied waaraan de industriële revolutie voorbij was gegaan en dat ook verder nauwelijks leek te zijn aangeraakt door de geest van de nieuwe eeuw. De trekschuit, het traditionele vervoermiddel in deze streken, werd het symbool voor de Hollandse tijdrekening.

Terwijl Frankrijk, België en Duitsland in hoog tempo overdekt werden door een fijnmazig spoorwegnet was de spoorlijn Keulen-Arnhem-Amsterdam lange tijd de enige treinverbinding met het buitenland. Tot de bouw van de Moerdijkbrug in 1872, die een rechtstreekse noordzuid verbinding per trein mogelijk maakte, kwam de Hollandsche IJzeren Spoorweg Maatschappij niet verder dan een smal spoorweglijntje, spottend de 'stoomomnibus' genoemd, van Amsterdam over Haarlem naar Rotterdam. De treinreizigers uit Parijs moest dus uitstappen in Antwerpen of in Willemstad aan het Hollands Diep, waar de spoorbaan abrupt eindigde, en vandaar de boot nemen via Dordrecht naar Rotterdam.[13] Zijn moeite werd dan echter ruimschoots beloond, want die boot bracht hem in een andere wereld, een vreemd, exotisch, sprookjesachtig land: 'Het is het meest merkwaardige, het meest bekoorlijke en het meest verre land dat men kan doorkruisen zonder Europa te verlaten', schreef Maxime du Camp in 1859.[14] Bij veel reizigers riep dit droomland van rust en stilte gedachten op aan verre oosterse streken, alsof het door de eeuwenlange band met die gebieden zelf een beetje Chinees of Japans was geworden. Théophile Gautier bijvoorbeeld schreef in zijn *Caprices et zigzags* uit 1865: 'In hun liefde voor porcelein, voor lak en vernis, in hun minutieuze properheid, hun vasthouden aan oude gebruiken, hun liefde voor bloemen, schilderkunst en snuisterijen zijn de Hollanders uitermate verwant aan de bewoners van het Hemelse Rijk.'[15] In de ogen van een dichter als Charles Baudelaire kon Holland zelfs de trekken krijgen van het paradijs: 'Daar is niets dan orde en schoonheid, / weelde, kalmte, zingenot.'[16]

Niet alleen dromers en dichters, maar ook politiek geëngageerde intellectuelen idealiseerden Nederland. In de gedachtenwereld van de ontwikkelde negentiende-eeuwers vormden land, kunst en geschiedenis een onlosmakelijke eenheid. Republikeins gezinde schrijvers als Théophile Thoré, die zich het veelzeggende pseudoniem W. Bürger had aangemeten, bewonderden de opstand van het Nederlandse volk tegen de Spaanse dictatuur onder Philips II en idealiseerden het burgerlijke, 'democratische' karakter van de zeventiende-eeuwse meesters.[17] Anders dan de klassieke Italiaanse en Franse schilders, die werkten in de sfeer van de hoofse cultuur, hadden zij immers de alledaagse werkelijkheid tot onderwerp gekozen. De filosoof Hippolyte Taine zag zelfs een direct verband tussen dit realisme *avant la lettre* en de dagelijkse strijd van het Nederlandse volk tegen het water, die ook de kunstenaars geen ruimte liet voor hogere en speculatieve diepzinnigheden.[18] Al deze Franse kunstenaars en intellectuelen, maar ook gewone nieuwsgierige toeristen, voelden vroeg of laat de behoefte om dit uitzonderlijke land met eigen ogen te ondergaan.

Ondertussen groeide met het toerisme ook de reisliteratuur, 'een van de modes van onze tijd', zoals een reiziger opmerkte.[19] In hun impressies en commentaren gaan veel van de reizende literatoren diep in op het landschap en de atmosfeer van stad en land. Hun reacties zijn veelal geheel bepaald door het beeld dat de oude meesters van Nederland hebben geschapen. Edmond Texier bijvoorbeeld voelde zich tijdens de boottocht van Antwerpen naar Dordrecht in 1850 'werkelijk midden in een schilderij van Aart van der Neer'.[20] Andere schrijvers herkennen Jan van de Veldes landschappen in de polders tussen Rotterdam en Den Haag; Aelbert Cuyp op de Merwede voor Dordrecht, Metsu op de groentemarkt in Amsterdam of Ruisdael bij een oude eik in Kennemerland. Het is opmerkelijk met hoeveel geestdrift deze reizigers zowel de kunst in de musea als de steden en het landschap daaromheen hebben geobserveerd. 'Ik ken geen land in Europa dat zoveel afwisseling biedt als Holland, ondanks zijn schijnbare eentonigheid,' zo schrijft Texier, 'bij elke stap

5. Jan Bulthuis, *Zaandam, gezien vanaf de Achterzaan,* 1794. Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

presenteren de aarde, het water en de gebouwen bevallige taferelen, kant-en-klare schilderijen.'[21]

Molens, musea, bloemen en oude gevels

Voor de meer op een algemeen publiek ingestelde reisgidsen lijkt het dat de aantrekkingskracht van Nederland vooral rustte op drie pijlers: ten eerste de imposante waterstaatkundige werken, ten tweede de musea en ten derde de steden met hun in Franse ogen bizarre baksteenarchitectuur. Temidden van de varia die verder ter sprake komen vallen een paar landschappelijke curiosa op die in bijna alle gidsen worden vermeld: de molenlandschappen van Dordt en Rotterdam, de bollenvelden en de bonte dorpen Broek in Waterland en Zaandam.

De bezienswaardigheden van al die dijken en molens hoeft ons na het voorafgaande niet te verwonderen, evenmin als die van de pittoreske oude steden. De faam van Zaandam (afb. 5) dateert al van de zeventiende eeuw, toen het opkwam als centrum van een uitgestrekt landelijk industriegebied aan weerszijden van de Zaan, een polderland overdekt met honderden scheepswerven, olie-, koren-, verf-, papier-, tabaks-, mosterd- en vooral houtzaagmolens, die met elkaar een volstrekt uniek landschap vormden. Het hutje waar Czaar Peter in 1697 enige dagen het vak van scheepstimmerman had beoefend bezorgde het dorp een wereldfaam als pelgrimsoord voor romantische monarchisten. Bovendien was Zaandam grotendeels gebouwd in hout, in een kinderlijke fantastische, kleurrijke bouwtrant, die alles overtrof wat Holland aan bizarre architectuur te bieden had. Dit maakte Zaandam al in de ogen van Denis Diderot, die het dorp in 1774 bezocht, tot een toonbeeld van schilderachtigheid, dat niet onderdeed voor 'de romaneske composities der landschapsschilders'.[22]

In de loop der negentiende eeuw raakte de roem van het inmiddels door Napoleon tot stad verheven dorp evenwel wat versleten, en ook veranderde de smaak van de bezoekers enigszins. Ontwikkelde reizigers wisten in het midden van de negentiende eeuw niet goed raad met de in hun ogen eigenlijk vulgaire charmes van het dorp, wat hun beschrijvingen iets merkwaardig tweeslachtigs geeft. De zeer grondige en serieuze A.J. du Pays bijvoorbeeld, schrijver

GUIDE CONTY 139

EXCURSION A ZAANDAM

NOTE. — Vous ne pouvez venir à Amsterdam sans visiter *Zaandam*, village célèbre où l'on voit la cabane de Pierre le Grand, et Broek, village d'une originalité fabuleuse et d'une propreté exagérée.

Mais ces deux villages n'ayant aucun intérêt en dehors de ces curiosités, nous conseillons aux voyageurs de faire ces deux excursions dans la même journée et suivant le programme ci-dessous.

Renseignements. — On peut se rendre d'Amsterdam à Zaandam soit par le chemin de fer soit par le bateau. Le mieux, selon nous, est d'y aller par le bateau et de revenir par le chemin de fer, ce qui vous permet de voir le pays sous deux aspects différents.

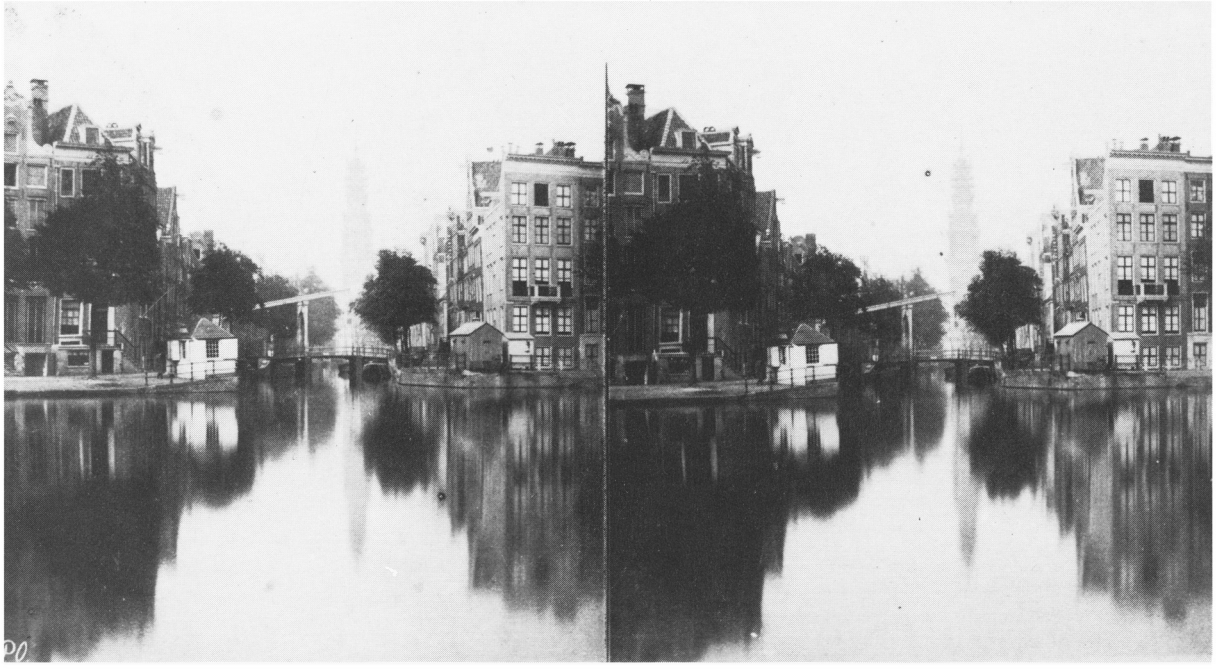
Division du temps. — MATIN. — *Partir le matin par le bateau, vers 8 h.; arrivée à Zaandam à 8 h. 40; visiter la cabane de Pierre le Grand, et, vers 11 h. 40, prendre le train qui vous ramène à Amsterdam; déjeuner à Amsterdam.* — APRÈS-MIDI. — *Vers 2 h., partir en bateau pour Broek (descendre à la station de* Schouw*), et de là se rendre, en trekschuite ou à pied (45 minutes), à Broek; visiter Broek et revenir à Schouw pour prendre le bateau qui passe vers 4 h. ou 5 h. 45 du soir; dîner à Amsterdam.*

6. Uit: *Guide Conty: La Hollande circulaire, guide pratique*, Paris 1884.

van een *Itinéraire déscriptif, historique et artistique de la Hollande,* begint zijn beschrijving ferm met 'De excursie naar Broek en Zaandam is vanouds de verplichte gang van alle toeristen die naar Nederland komen. Toch is in feite niets minder interessant en kinderachtiger dan wat men daar te zien krijgt.'[23] Wie vroeg uit Amsterdam vertrekt en meteen na het ontbijt terugkeert is vroeg genoeg om nog iets van zijn dag te maken, zo luidt zijn advies. Maar vervolgens kan onze gids het toch niet laten om bladzijden lang uit te weiden over de onnoemlijke hoeveelheid molens en de 'groen en geel geschilderde huizen, die een allergeestigste aanblik bieden'. Zaandam bleef, of men nu wilde of niet, een toeristische trekpleister van de eerste orde (afb. 6).

Anders dan wij zouden denken gold dat in die tijd veel minder voor Amsterdam. Dat had de naam van een drukke, welvarende, groots aangelegde, maar weinig schilderachtige handelsstad met mooie musea, maar zonder sfeer, afgezien dan van de havens aan het IJ. Alphonse Esquiros meldde in 1859 dat hij weinig vreemdelingen zag die wandelden om te wandelen en te kijken.[24] Den Haag vond men veel fraaier, Rotterdam vrolijker en gezelliger. Dat was niet alleen de mening van de gidsenschrijvers, maar ook van een kunstliefhebber als Eugène Fromentin, die zijn oordeel in zijn *Les Maîtres d'autrefois* uit 1876 aldus samenvatte: 'De kleuren zijn er krachtig en somber, de vormen symmetrisch, de gevels onderhouden als nieuw, zonder enige architectuur en zonder kunst, de boompjes aan de kaden zijn spichtig en lelijk, de grachten modderig.'[25] Er waren echter ook al veel eerder Franse schrijvers die er anders over dachten. De hierboven reeds ter sprake gebrachte Edmond Texier bijvoorbeeld schreef in 1857: 'Amsterdam is niet rijk aan monumenten, en toch bieden zijn grachten en straten bij elke stap charmante kant-en-klare schilderijen, die alleen nog wachten op hun schilder en hun lijst.'[26] Na 1860 kwam de stad steeds meer in trek, zoals blijkt uit de groeiende productie van fotokaarten, toeristische plattegronden en souveniralbums (afb. 7). Die veranderde waardering voor de stad wordt het beste verwoord door de dichter Emile Montégut, die in 1869 juichend schreef over 'de oorspronkelijkheid van het stadsbeeld, de majesteitelijke elegantie en het diepe perspectief van de grachten, de eigenzinnige architectuur van de woonhuizen en de weemoedige schoonheid van de zonsondergangen'.[27]

Voor de buitenlandse reiziger gold reeds ten tijde van Monets eerste reis naar Nederland een bezoek aan bloembollenvelden als een absolute *must*. Sinds de zeventiende eeuw was Haarlem beroemd als het internationale centrum van de handel in tulpen, hyacinthen en andere exotische bolgewassen. In de negentiende eeuw echter nam de export een zodanige vlucht, dat het beplante areaal zich uitbreidde van Haarlem tot in de buurt van Leiden. Toen ontstond wat wij kennen als de 'Bollenstreek'. Sinds het midden van de eeuw werden nu ook uitstapjes naar de bloeiende bollenvelden populair, waarbij voor-



7. *Gezicht op de Groenburgwal,* door Pieter Oosterhuis, omstreeks 1865. Stereofoto: Amsterdam, Gemeentearchief Amsterdam.

8. *De Bollenstreek.* Ingekleurde prentbriefkaart: Haarlem, Gemeentearchief.

al de tulpenvelden met hun wilde en bizarre kleurencombinaties de streek zijn faam bezorgden. Zelfs de droge Baedeker werd een beetje lyrisch bij de uitgestrekte velden die eind april, begin mei 'hun veelkleurige schoonheden ten toon spreiden'. Andere gidsen spraken van 'beroemde plantages', 'schitterende tuinen', of zelfs van 'die rijke landerijen met tulpen en hyacinthen, uitgestrekt in het wijde veld (...) als een sjaal uit India of Kasjmir' (afb. 8).[28]

Naar het land van de oude meesters

Honderden Franse kunstenaars van verschillende generaties en van de meest uiteenlopende richtingen, van de vroeg negentiende-eeuwse schilders Eugène Isabey en Camille Corot (afb. 10) tot de realist Gustave Courbet en de impressionist Edouard Manet, hebben in de halve eeuw tusen 1840 en 1890 Nederland bereisd. Dankzij de publicaties van J. Verbeek en Hans Kraan weten we van sommige kunstenaars ongeveer wanneer ze kwamen en welke plaatsen ze bezochten, maar toch blijft het karakter van hun reizen tamelijk schimmig, doordat zo weinigen van hen iets hebben verteld over hun beweegredenen en ervaringen.[29] De motieven van de kunstenaars zullen wel even ver uiteengelopen hebben als hun schilderkunstige opvattingen, maar velen kwamen hier zonder twijfel allereerst om hun kennis van de kunst uit de Gouden Eeuw te verrijken. Dat blijkt alleen al uit de indrukwekkende lijst namen van Franse kunstenaars in de bezoekersboeken van het Trippenhuis, dat tot 1885 de collectie van het Rijksmuseum herbergde, en het Frans Halsmuseum te Haarlem.

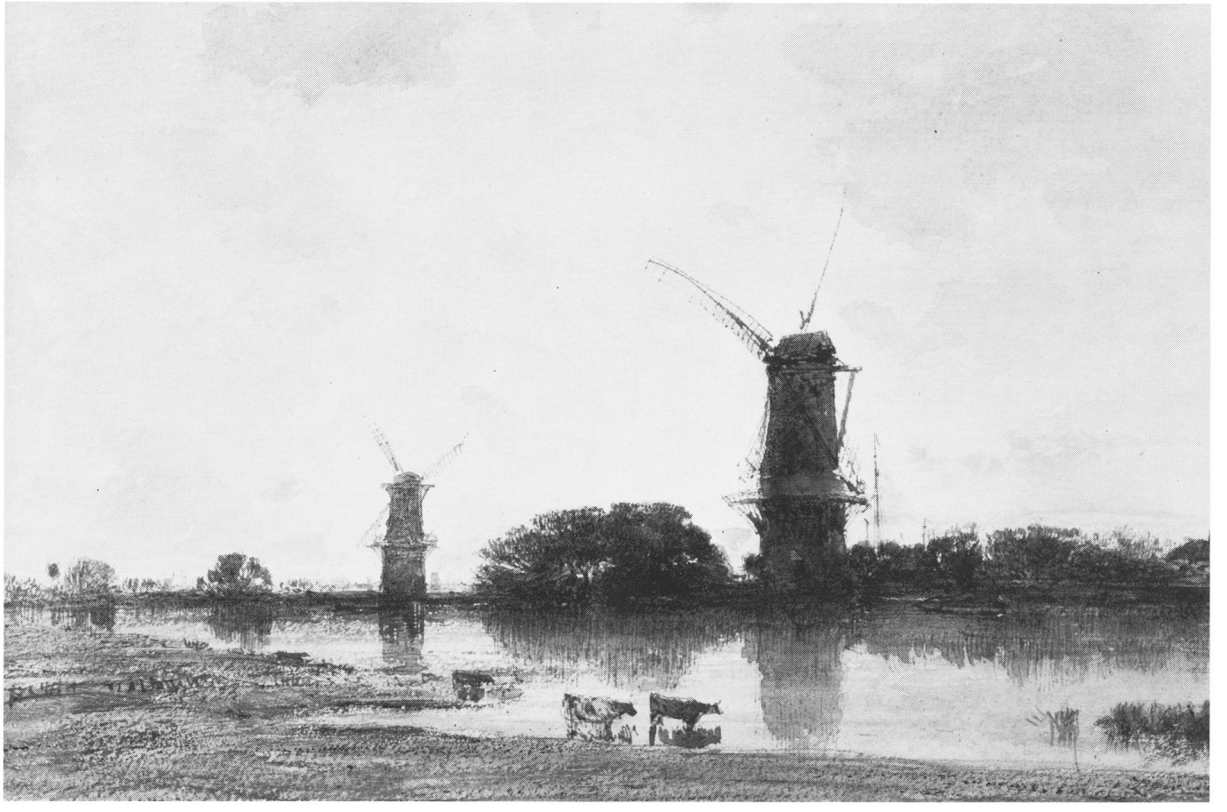
9. Edouard Manet, *Riviergezicht*. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, W.P. Wilstach Collection.

10. C.J. B. Corot, *Hollands landschap*. Cambridge, Syndics of the Fitzwilliam Museum.

11. Félix Ziem, *De oever van de Amstel.* Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

En buiten de musea? Historieschilders zochten betrouwbare decors voor de destijds populaire onderwerpen uit de Nederlandse geschiedenis, zoals een beroemde zeeslag, een protestantse kerkdienst, een anekdote uit de Tachtigjarige Oorlog. Anderen hadden behoefte om de Hollandse meesters in hun eigen omgeving te bestuderen en zich daar met hen te meten, in de overtuiging dat zij 'niets anders hadden gedaan dan schilderen wat ze zagen'.[30] Van Corot en Troyon bijvoorbeeld weten we dat ze vol geestdrift afwisselend musea bezochten en in de vrije natuur schetsten.[31] Ook Manet, die zeker vooral om de musea naar Nederland kwam, heeft buiten zitten schilderen, zoals zijn brutale Hollandse riviergezicht uit het Philadelphia Museum of Arts bewijst (afb. 9). Hollandse landschappen werden naar het schijnt door het Franse publiek zeer gewaardeerd, zoals blijkt uit de verkoopcatalogi van bijvoorbeeld de kunsthandelaar Durand-Ruel.[32] Vaak verschenen ze ook op de Salons, de officiële Parijse kunsttentoonstellingen, en meermalen kocht de overheid een Hollands landschap aan. De oeuvrecatalogus van de romantische schilder Félix Ziem vermeldt maar liefst zes versies van dezelfde zonsondergang met hoge molens aan de Amstel (afb. 11, 12).[33] Ook Jongkind heeft tientallen malen Hollandse thema's hernomen om aan de vraag van het Parijse publiek te voldoen (afb. 14).

Het reisprogramma van deze schilders, net als dat van de kunstliefhebbers, was tamelijk uniform: het volgde in grote trekken de verkeersroute Dordrecht – Rotterdam – Den Haag – Haarlem – Amsterdam. Dat was de weg die de trein reed, de bekendste Hollandse steden lagen eraan evenals de grote musea en particuliere verzamelingen, en daar lag ook naar men dacht het gebied dat de meesters van weleer hadden uitgebeeld: de molens van Dordt en Rotterdam, en het Zuidhollandse laagland, het strand van Scheveningen, het Haagse Bos, de duinstreek bij Haarlem en de Amstel bij Amsterdam. En ook die kunstenaars die zich minder gelegen lieten liggen aan de thematiek van de oude mees-



12. Félix Ziem, *Holland*. Baltimore, The Walters Art Gallery.

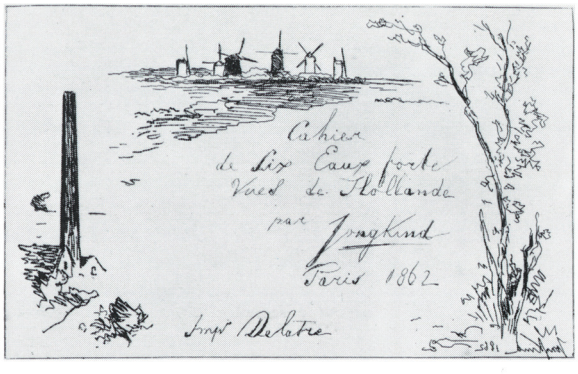
ters kwamen getrouw aan de traditie niet buiten dat gebied.

Monet en de kleur van Zaandam

Waarom volgde Monet nu niet die traditie? Alle enthousiaste verhalen over de Nederlandse musea en het schilderachtige landschap zullen hem zeker bereikt hebben. Maar het is de vraag of Monet wel geïnteresseerd was in het ondergaan van dezelfde ervaringen. Aan Pissarro schreef hij vanuit Zaandam, haast verontschuldigend, dat hij nog geen tijd had gehad om de musea te bezoeken, want eerst moest er worden geschilderd. Naar het Rijksmuseum ging hij pas weken na aankomst, nadat hij twee andere kunstvrienden had ontmoet. In het Frans Halsmuseum, waar Courbet oog in oog met de Haarlemse meester de ervaring van zijn leven had ondergaan, tekende Monet het bezoekersboek niet eerder dan oktober, toen hij als het ware al op de terugreis was naar Parijs. De confrontatie van oude kunst en hedendaagse werkelijkheid, die voor veel tijdgenoten zoveel had betekend, was blijkbaar aan Monet niet meer besteed.

Hij stond daarin niet alleen. Ook onder zijn oudere vakgenoten waren er die, voortbouwend op de ontdekkingen van de meesters van Barbizon, zich vrijer opstelden tegenover hun oudhollandse voorgangers. Dat geldt in de eerste plaats voor Johan Barthold Jongkind, de Hollandse Fransman die met zijn nadruk op het schilderen *en plein air* de wegbereider is geweest voor de impressionisten (afb. 13). Monet en hij waren bevriend sinds hun eerste ontmoeting in 1862 en Monet beschouwde Jongkind, die eenentwintig jaar ouder was, als zijn eigenlijke leermeester. Jongkind zal zeker Monet hebben aangeraden om het bijzondere Hollandse licht eens met eigen ogen te ondergaan, zoals hij wellicht ook twee andere kunstvrienden in dezelfde jaren – zij het dan later dan Monet – tot een bezoek aan Holland heeft geïnspireerd: Eugène Boudin en Charles Daubigny (afb. 15). Op het

13. Johan Bartold Jongkind, *De Hoofdpoort te Rotterdam.* Particuliere collectie.



14. Johan Bartold Jongkind, *Cahier de Six Eaux fortes, vues de Hollande,* titelblad. Den Haag, Haags Gemeentemuseum.

eerste gezicht lijkt deze relatie een verklaring te geven voor Monets Nederlandse reis en verblijf. De suggestie wordt nog sterker als we Daubigny's Hollandse landschappen vergelijken met sommige Zaanse schilderijen van Monet, waarvan Daubigny er later ook een gekocht heeft (cat. nr. 11). Het is evenwel merkwaardig dat, terwijl Boudin en Daubigny net als Jongkind zelf meteen de buurt van Dordt en Rotterdam opzochten, Monet daar nog geen dag is gebleven, maar de eerste trein nam naar een plaats die geen van zijn voorgangers een doekje waardig had gekeurd. De meeste van Monets Zaanse en Amsterdamse doeken zijn ook volkomen anders van sfeer en kleur dan die van zijn pre-impressionistische vrienden van de Kanaalkust.

Monets onverwachte reis en zijn langdurige verblijf in Zaandam zijn mijns inziens beter te begrijpen als we bedenken dat hij juist in die jaren op zoek was naar een landschapschilder-

15. Charles Daubigny, *Molens in Holland.* Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum.

kunst waarin niet meer de fijne tonaliteit, maar de intense, primaire kracht en de authenticiteit van de onvermengde kleur een centrale betekenis kregen. Dat hij daarom juist zijn inspiratie zocht in Holland klinkt verrassend, want we zijn er immers aan gewend Nederland te zien als het vaderland van de grijze, gedempte tonen. Het zijn vooral de schilders van de Haagse School geweest, die, aangemoedigd door het Franse voorbeeld van de School van Barbizon, de effecten van vocht en damp op de kleuren van het land hebben weergegeven met een palet waarin vaak elke zweem van kleurigheid werd vermeden (afb. 16). Jacob Maris bijvoorbeeld kende niets mooiers dan 'een vuile dag'.[34] De grote populariteit van de 'Grijze School' heeft generaties lang onze appreciatie voor het Hollandse landschap bepaald.

Ook veel Franse auteurs uit het midden van de negentiende eeuw beklemtoonden met meer of minder instemming de grijsheid van Nederland. Arsène Houssaye, een invloedrijk kunstkriticus en een van Monets eerste kopers, maakte in 1844 een sonnet op 'dit grauwe landschap'.[35] Louis Vitet zag 'het hele land onder een sombere en mistige hemel, ondoorzichtig en zonder kleur'.[36] Taine zat op een septemberdag in 1858 van tien tot drie aan het IJ, waar hij zag hoe 'de zee ieder half uur van kleur verandert, nu eens de kleur van bleke droesem, dan weer krijtachtig wit, dan weer gelig als natte mortel, of zwartachtig als aangelengde inkt. De wolken lijken precies op de ronde en uit elkaar gescheurde stoomwolken uit een locomotief; het geheel is groots, vreemd, ziek'.[37]

Maar niet iedereen zag het zo. Vooral wat jongere auteurs werden juist getroffen door de uitersten in het weer en het landschap. Emile Montégut schreef daarover: 'Het beweeglijke en buitengewoon veranderlijke aanzien van Nederland heeft twee aspecten: het is stralend, het is weemoedig.'[38] Henry Havard, van wie we verderop nog meer zullen horen, gaat zelfs in zijn *Histoire de la peinture hollandaise* krachtig te keer tegen de veronderstelling dat 'het Hollandse klimaat vóór alles somber, duister, zwart en mistig moet zijn'. Dan hebben de oude meesters het licht in hun doeken zeker in het atelier uitgevonden, zo vervolgt Havard retorisch. Nee natuurlijk niet, want Holland, waar het vocht de polders altijd even groen houdt, is misschien wel het kleurrijkste landschap van heel Midden-Europa: 'De hemel boven en het water dat de lucht weerspiegelt beneden zijn allebei

16. Johan Hendrik Weissenbruch, *Zonsondergang bij Boskoop*. Particuliere collectie.

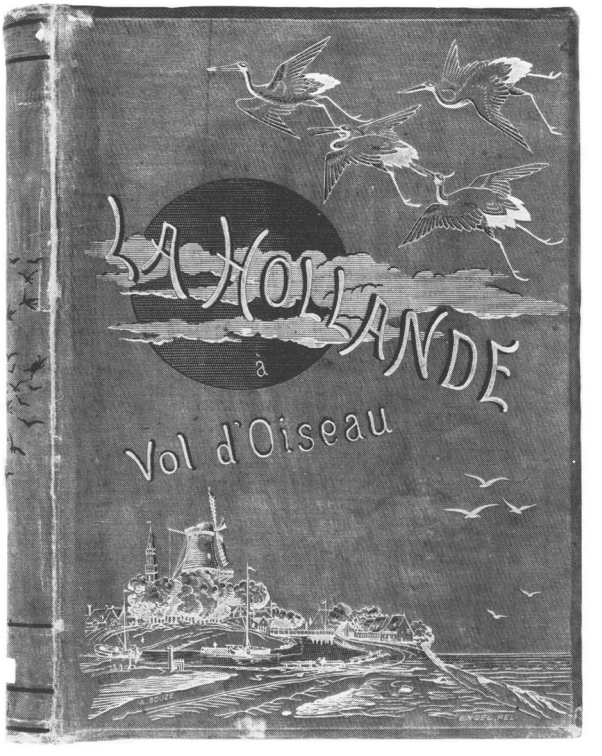
zilverig wit of van een uiterst bleek azuur; tussen de hemel en aarde staan de huizen met hun rode daken en hun bruine muren en de grote zwarte molens met hun bonte oker- of saffraankleurige wieken. Alles bij elkaar vormt dat een compleet palet van ongehoorde levendigheid; het bruin tegen het wit, het rood tegen het groen, het oranje tegen het blauw, kan men van iets dromen dat nog contrastrijker is, nog warmer en nog krachtiger?'[39]

Nu is het verleidelijk om een verband te zien tussen enerzijds de waarderingsgeschiedenis van de verschillende aspecten van het Hollandse landschap in de negentiende eeuw en anderzijds de geschiedenis van de schilderkunst in dezelfde periode. De generatie van Houssaye, Vitet en Taine was opgegroeid met de kunst van Corot en de meesters van Barbizon. Met hen deelden ze niet alleen de liefde voor de 'realistische' Hollandse school, maar ook de smaak voor stemmige landschappen waarvan de waarde bepaald werd door de rijkdom aan toonwaarden van het licht. Dat de 'natuurlijkheid' van die landschapschilderkunst maar betrekkelijk was, werd door een enkele generatiegenoot scherp aangevoeld. Théophile Gautier noteerde in 1865, na een tocht per diligence door Noord-Frankrijk, op weg van Parijs naar de Lage Landen: 'De lucht was heel mooi, vet geschilderd, met een brede forse toets; wat de landerijen betreft, die vond ik heel wat minder geslaagd; de lijnen waren kil, de kleuren droog en schreeuwend: ik snap niet hoe de natuur er zo weinig natuurlijk kon uitzien en zo sterk kon lijken op een slecht eetkamerbehangsel (...) het werkelijke landschap kwam me geschilderd voor en dan eigenlijk maar een onhandige imitatie van de landschappen van Cabat of Ruisdael. Dat idee kwam meer dan eens terug terwijl ik door het raam die eindeloze stroken chocolakleurige aarde voorbij zag glijden en rijen bomen van het heerlijkste spinaziegroen dat men zich maar kan voorstellen. Een schilder die zich aan zulk gebladerte en zulke akkers waagt, zou er ongetwijfeld door iedereen van beschuldigd worden, dat hij niet natuurlijk schildert; het zag er (...) allemaal uit alsof het uitgestanst was door een machine, met een onvoorstelbare botheid, hardheid en gebrek aan atmosferisch perspectief; de wandschilderingen van de sportschool, waarop men grote gazons ziet, die van biljartlaken gemaakt lijken, met lanen van koffie ver-

keerd en huizen die (gele) nankin broeken lijken te hebben aangetrokken, benaderen de natuur beter dan men zou denken.'[40] Het is duidelijk dat Gautier niet hield van die aspecten van de natuur die de impressionisten juist zochten, hoewel het vermoedelijk juist de confrontatie met hun werk is geweest die hem zo naar het landschap heeft leren kijken.

Wat nu dat kleurige en contrastrijke van het Nederlandse landschap betreft, we hebben al eerder gezien dat Zaandam dat in bijna overdreven mate bezat, zozeer dat een ontwikkelde Fransman van de generatie waartoe Gautier behoorde er eigenlijk zijn neus voor hoorde op te halen. Maar sommige jongere auteurs deden dat niet, in elk geval niet de dichter, kunstkriticus en Levantreiziger Maxime du Camp. In zijn in 1859 verschenen *En Hollande: lettres à un ami* vertelt hij, ongehinderd door de esthetische voorkeuren van zijn tijd, laaiend enthousiast over Zaandam. Hij heeft nog nooit zoveel molens gezien als hier, het is 'een werveling van wieken in alle hoeken van de horizon'. Ook is Du Camp getroffen door de 'amusante fantasie' van de bouwkunst: 'Het is levendig, opgewekt en buitengewoon kleurig. De boten liggen met hun boegspriet tot op de kade, waar rijen houten huizen staan, geschilderd in groen, in grijs, in rose, afgezet met heldere tinten, verrassend vrolijk en een lust voor het oog dat vermoeid is geraakt van de overal even rode Hollandse baksteen.'[41]

Du Camps levendige en enthousiaste beschrijving doet sterk denken aan wat Monet aan Pissarro schreef over Zaandam – 'huizen in alle kleuren, molens bij honderden en verrukkelijke boten, alles even amusant' – en ook aan de kleurige contrasten, om niet te zeggen ongenuanceerde bontheid van sommige Zaanse doeken, die zo sterk afwijken van de grijze doeken die Monet in Londen schilderde, maar waartoe sommige Franse schilderijen uit de periode daarvóór al de aanzet hadden gegeven.[42] Van Monet zijn na de brieven aan Pissarro geen uitspraken bewaard van wat hem speciaal boeide in het Zaanse landschap, maar wel is er een indirecte bron: de geschriften van zijn landgenoot Henry Havard, die de kunstenaar in Zaandam korte tijd vergezeld heeft.



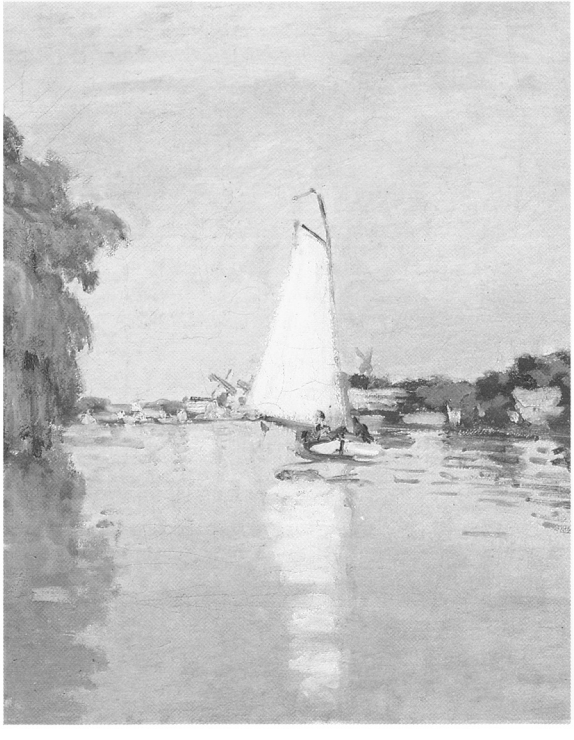
17. Omslag van Henry Havard, *La Hollande à vol d'oiseau*, Paris 1881.

Een kunstzinnige koopman

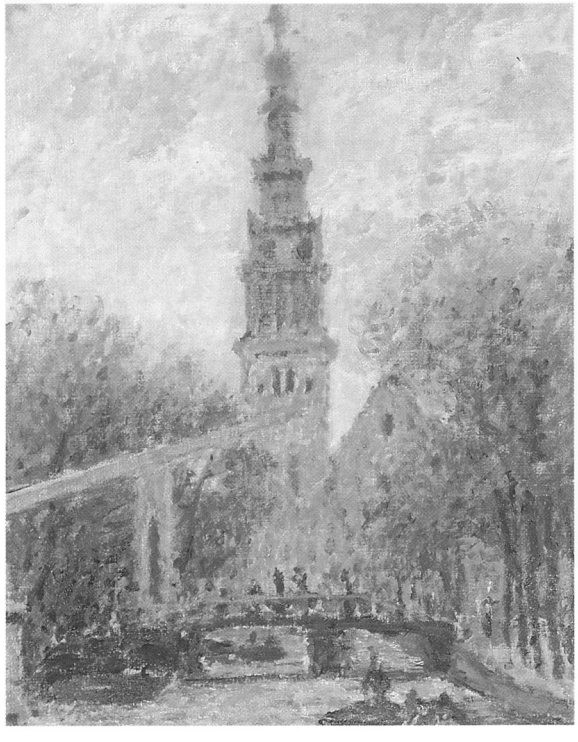
Havard was een kunstgevoelige en republikeinsgezind koopman die, toen Monet hem in Zaandam ontmoette, zojuist wegens zijn aandeel in de Commune van Parijs zijn land had moeten ontvluchten. Hoe hij in Zaandam terecht kwam weten we niet, wel dat hij zich sinds dat eerste bezoek ontplooid heeft als kunsthistoricus en auteur van een hele rij boeken over Nederland en de Nederlandse kunst (afb. 17). Als herinnering aan de samen in hotel De Beurs doorgebrachte weken schonk Monet hem een doekje met een gezicht in Zaandam (cat. nr. 19). Samen met een derde gast, de schilder Henri Michel-Lévy, bezochten ze het Trippenhuis en samen wandelden ze door Zaandam en roeiden ze op de Zaan.

Het bezoek heeft kennelijk een diepe en blijvende indruk op Havard gemaakt. In *Amsterdam et Venise,* verschenen in 1876, beschrijft hij de aankomst met de boot: 'Recht

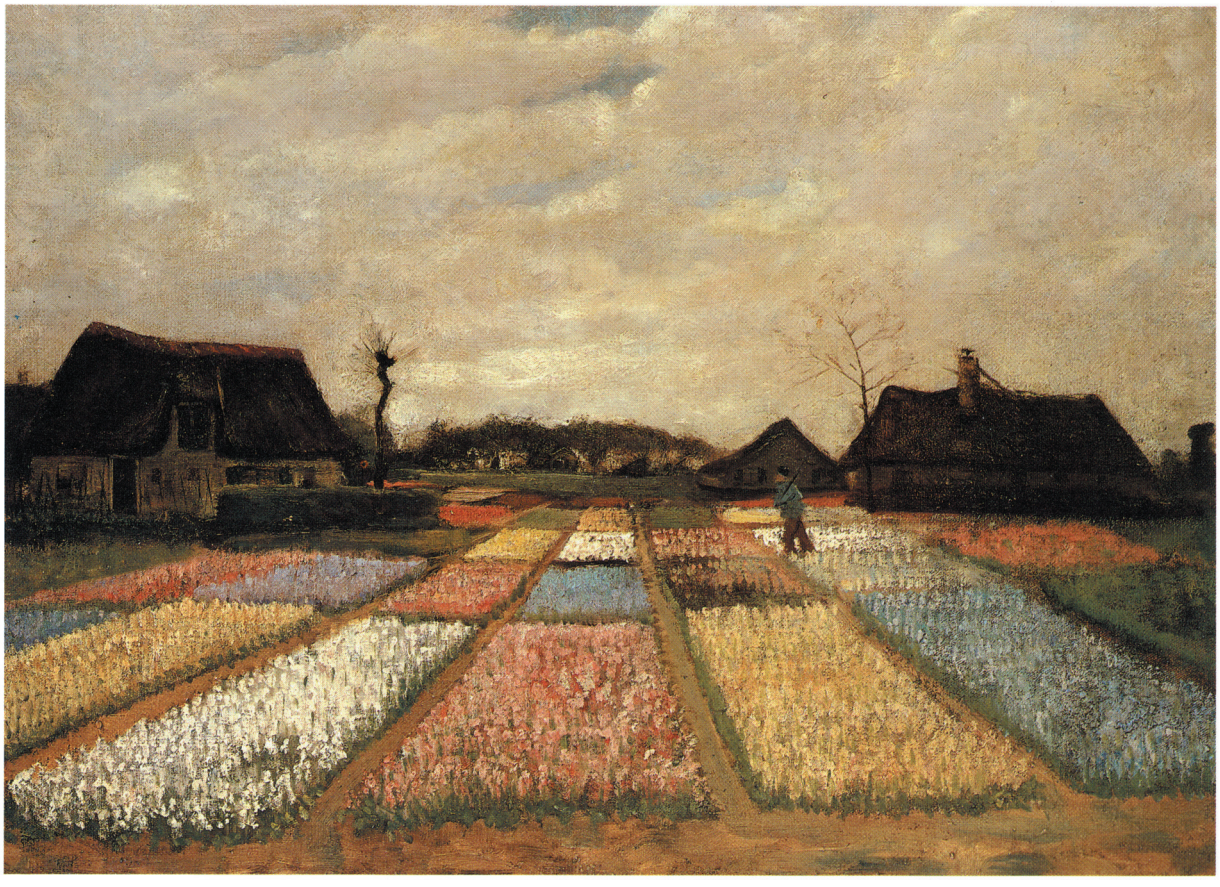
18. Maxime Lalanne, *A Zaandam (Hollande)*, 1877. Uit: Henry Havard, *La Hollande à vol d'oiseau*, Paris 1881.



19. Detail van cat. nr. 6.



20. Detail van cat. nr. 33.



21. Vincent van Gogh, *Bollenvelden in Holland.* Washington, National Gallery, Paul Mellon Collection.

voor ons zien we het mooie dorp zich vrolijk uitstrekken tussen dicht gebladerte. Het zijn zwarte of grijze, gele of groene huizen, met bizarre vormen en vreemde versieringen (...) De kerk met zijn puntige klokketoren, het raadhuis en dat café met balkon dat zo oosters aandoet (hotel-café De Beurs!, B.B.) maken dit bizarre tafereel tot een wondermooi geheel. Al die huisjes willekeurig verspreid aan beide kanten van de sluis, die trots de wapens van de stad en de provincie draagt, al die boten met hun bruine rompen, hun rode zeilen en hun vlaggetjes vormen de meest vreemde harmonie van schreeuwende en valse tonen. Het steenrood, het chromaatgeel, het zwart en het spinaziegroen vloeken met elkaar en vormen de meest ongewone compositie van felle tonen die men zich maar kan wensen, maar dat alles is verzacht en als versmolten door de lumineuze sfeer waarin alles gebaad ligt en die erin slaagt van al deze rauwe kleuren een ensemble te vormen dat alleen maar aangenaam is en een lust voor het oog.'[43] De passage zou in gedeelten kunnen dienen als beschrijving van een paar doeken die Claude Monet in de haven van Zaandam heeft geschilderd. Het is of we in literaire en verfraaide vorm het commentaar lezen dat de jonge koopman heeft opgetekend uit de mond van de kunstenaar.

Maar Zaandam, 'La Chine de la Hollande' zoals Havard het noemt, had meer te bieden dan bizarre bouwsels in bonte kleuren.[44] Achter de Dam en tussen de tuinen van Oost- en Westzijde lag de Zaan, als een levende illustratie van het andere, het elegische Nederland dat al zoveel bezoekers had doen wegdromen naar verre contreien (afb. 18). Al in 1775 had Zaandam bij pater François-Xavier de Feller het beeld opgeroepen van China, vanwege de lage huisjes van geschilderd hout en de lommerrijke wateren.[45] Ook Du Camp had de Zaan bewonderd zoals

zij daar breed en zachtjes kabbelend omzoomd lag door groene tuinen en kleurige theehuizen, die hem aan Constantinopel deden denken. Henry Havard noemt de Zaan 'de heerlijkste rivier die men zich denken kan. Breed, kalm en boordevol stroomt ze tussen twee oevers bedekt met bomen en bloemen en in de nissen daartussen een menigte van huisjes, belvédères, kiosken, getimmerd van hout en beschilderd in de meest contrasterende en vreemde kleuren. Hoge bomen en dwaze huizen spiegelen zich in de rivier die ook de blauwe lucht reflecteert met zijn grote witte wolken. Stelt u zich dat voor en u waant zich van het ene op het andere ogenblik in China, in Japan, in Indië misschien'.[46] Na het bovenstaande zal het niemand meer verbazen, dat Monet de Achterzaan heeft geschilderd in de hier beschreven elegische stemming (afb. 19; cat. nr. 6).

Niet alleen Zaandam, maar ook Amsterdam moeten de schilder en de schrijver samen doorkruist hebben. Hier volgt een passage uit Havards beschreven wandelingen door de stad. Hij is aangekomen op de linkeroever van de Binnen-Amstel en vervolgt dan: 'Voor ons opent zich nu de Groenburgwal, op de achtergrond beheerst door de schitterende toren van de Zuiderkerk. Ook dit is weer een charmant en compleet schilderij, van het soort dat je eigenlijk niet meer vergeet vanaf het ogenblik dat je het opmerkt, en waarvan je je verbaasd afvraagt waarom het niet vaker door schilders is vastgelegd.'[47] Hierna volgt een uitvoerige en een voor die tijd zeer ongewone, kleurrijke beschrijving van het 'schilderij', waarbij de lezer – net als op andere bladzijden – het gevoel krijgt dat hij met Havard over Monets schouder mag meekijken naar het doek dat op de ezel staat (afb. 20; cat. nr. 33). Havard is trouwens verrukt van Amsterdam, een stad 'die zich kleurt met een kracht, een hevigheid die bijna ongelooflijk is'. En weer worden we aan Monet herinnerd. Ditmaal aan de bijna brutale bontheid van sommige Amsterdamse doeken (cat. nrs. 34, 35). Het heeft er alle schijn van dat Havards geestdrift over juist dit aspect van het Hollandse land sterk is beïnvloed door de omgang met Monet, zeker als we bedenken dat het ontwikkelde publiek in de jaren omstreeks 1870, afgezien van een enkeling als Maxime du Camp, die voorkeur bepaald niet deelde. Dat ook Havard echter, net als overigens de veel oudere Gautier, later moeite kreeg met de kleureffecten, zoals de impressionisten die op hun doeken overbrachten, blijkt uit zijn eerste, uit 1879 daterende kritiek op een impressionistententoonstelling, waar hij over Monet en Pissarro schrijft: 'Ik beken nederig dat ik de natuur niet zie zoals zij; die luchten van pluizig rose katoen, dat water van ondoorschijnend moiré, dat veelkleurige gebladerte heb ik nog nooit gezien. Misschien bestaat het. Ik ken het niet.'[48]

Monet, de kunst en het toerisme

Keren we nog eenmaal terug naar de in het begin gestelde vraag: waarom kwam Monet naar Nederland? Al eerder is ter sprake gekomen dat hij zeker tot omstreeks zijn veertigste jaar een tamelijk honkvaste schilder is geweest. De opmerking in zijn eerste brief uit Holland aan Pissarro, direct na aankomst – 'Wat ik ervan gezien heb leek me veel mooier dan men zegt' – doet vermoeden dat Monet van te voren nog niet zo overtuigd was van de schoonheid van dit land. Men kan zich afvragen of de schilder helemaal op eigen initiatief de reis ondernam of dat hij in Londen misschien mensen heeft ontmoet die hem direct tot een bezoek hebben geïnspireerd; de Franse kunsthandelaar Durand-Ruel bijvoorbeeld, aan wie Monet door Daubigny was voorgesteld en die volgens zijn boekhouding twee landschappen van de schilder kocht in juni 1871, toen Monet dus net naar Zaandam was vertrokken.[49]

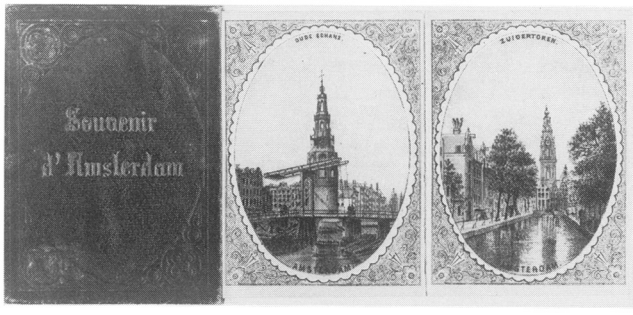
Van Monets bezoek aan de Bollenstreek in 1886 weten we zeker dat Durand-Ruel heeft bemiddeld. Net als vijftien jaar eerder in Zaandam en Amsterdam betrof het toen een toeristisch heel aantrekkelijk motief, dat door kunstenaars nog nauwelijks was ontdekt. Met de voor zijn Haagse tijd verrassend kleurige weergave van de bloembollenvelden behoorde Vincent van Gogh tot de uitzonderingen (afb. 21). Alleen van de vrij onbekende Haarlemse schilder Anthonie Lodewijk Koster en de in Nederland wonende, maar uit Amerika afkomstige George Hitchcock is bekend dat zij vanaf het einde van

22. Anthonie Lodewijk Koster, *Bloembollenvelden*. Den Haag, Haags Gemeentemuseum.

de jaren tachtig meerdere gezichten van bloeiende bloembollenvelden hebben vervaardigd (afb. 22). Ook Ferdinand Hart Nibbrig beproefde enige jaren later zijn krachten op dit motief.

Dat Monet niet afkerig was van dergelijke toeristische motieven is overigens genoegzaam bekend. Reisgidsen en toeristische folders waren voor hem de aanleiding om de schilderachtige en bij het bemiddelde publiek zo gewilde Côte d'Azur te bezoeken. Gold dat ook voor Nederland?

We hebben hierboven al gezien dat Monet nog tenminste eenmaal in Amsterdam – en misschien ook aan de Zaan – is teruggeweest. Was hij zo verknocht geraakt aan beide plaatsen dat pure schilderkunst hem nog een of twee keer een niet gedocumenteerd bliksembezoek aan ons land heeft doen brengen? Of waren er nog andere redenen? Dat Amsterdam omstreeks 1870 populair werd bij toeristen, is reeds ter sprake gebracht. In dit verband moet ook worden opgemerkt, dat bijna alle Amsterdamse doeken precies dezelfde plekjes weergeven die in diezelfde jaren op grote schaal in de vorm van gravures, litho's, kabinetfoto's of stereofoto's zowel in Amsterdam als in Parijs te koop waren (afb. 23). Tot de meest populaire gezichten die door Monet zijn geschilderd behoren de Groenburgwal met de Zuiderkerk, de Binnen-Amstel met de Munttoren, de molen aan de Onbekende Gracht en de Oude Schans met de Montelbaanstoren (cat. nrs. 33, 30, 35 en 28). Van het gezicht op de Groenburgwal (evenals van dat op de hoekhuizen van de Kromme Waal) heeft Monet zelfs twee bijna identieke versies vervaardigd (cat. nrs. 33, 34). Eén daarvan (cat. nr. 33) is door de grootvader van de tegenwoordige eigenaar in 1906 in Parijs aangeschaft, niet omdat hij zo van Monet hield, want die kunstenaar was hem onbekend, maar omdat Amsterdam hem tijdens een vakantiereisje zo was bevallen, dat hij graag een herinnering in kleur aan die stad wilde bezitten (het tweede



23. *Souvenir d'Amsterdam,* Haarlem 1875.

schilderij dat hij bij die gelegenheid aanschafte was een naakt).[50]

We moeten niet vergeten dat tot de opkomst van de expressionisten en de nonfiguratieve kunst, dat wil zeggen tot ruimschoots na de laatste eeuwwisseling, een dergelijk motief tot de aankoop van een kunstwerk volstrekt niet raar of barbaars werd gevonden. Alleen een echte fijnproever kocht een schilderij uitsluitend om de kwaliteiten van de *peinture.* Ook voor een kunstenaar was het tot in de twintigste eeuw zeker niet onfatsoenlijk om een schilderij met een thema dat goed verkocht desnoods meer dan eens te herhalen, zeker niet als hij in voortdurende geldnood zat, zoals Jongkind of Claude Monet. Een goede kunsthandelaar bemiddelde tussen kunstenaar en klant, dat wil zeggen dat hij een scherp oog had voor welke landschappelijke thema's of gebieden zowel in artistiek opzicht 'zijn' schilders zouden boeien, alsook door hun onderwerp de toekomstige koper zouden aanspreken. Alles bij elkaar zijn er dus voldoende aanwijzingen om te vermoeden dat economische overwegingen, naast zuiver artistieke drijfveren, bij Monets reizen naar Nederland en wel in het bijzonder bij die naar Amsterdam, van meer dan marginale betekenis zijn geweest. Misschien heeft daarbij ook wel meegeteld dat Zaandam – dankzij de winstgevende molenindustrie – bekend stond als een miljonairsdorp, en dat Amsterdam nog steeds gold als een van de rijkste steden van West-Europa.

Mochten Monet en Durand-Ruel ooit gehoopt hebben met een van de Hollandse rijkaards tot zaken te komen, dan moeten ze daarin zijn teleurgesteld. Afgezien van een of twee portretten heeft Monet niet één schilderij aan een Nederlander verkocht. Nog minder dan het Parijse publiek was het Nederlandse bereid zich open te stellen voor de kwaliteit van zijn picturale experimenten. Kenmerkend is het commentaar op de tweede Impressionisten-tentoonstelling van de jonge schrijver Marcellus Emants, die in Nederland tot de avant-garde werd gerekend: 'In het landschap geloof ik niet, dat de slechtste decoraties van het vuilste theater, waar ook ter wereld, iets kunnen vertoonnen, dat zweemt naar de viezige haringslaadjes, die hier worden opgedischt. Mijnheer Monet schildert vuurroode en hemelsblauwe schepen met hooggele masten, blauwgroene boomen, gele huizen en chromaatkleurig kroos op ultramarijn water. Denkelijk had hij zich juist nieuwe verven aangeschaft, toen hem 't denkbeeld inviel van de schelste kleuren eenige kladden op een doek neêr te werpen, en er een dame in te schilderen, die een morgenwandeling in den tuin zou heeten te maken. Wel moge 't haar oogen bekomen!'[51]

* De inhoud van dit artikel gaat voor een deel terug op gesprekken met Willem van Bennekom, met Ronald de Leeuw, en met mijn medeauteurs Arend Huussen, Joop Joosten, Ronald Pickvance en Ernst van de Wetering. Marijke de Groot heeft in het kader van een stage bij het Gemeentearchief Amsterdam geholpen met het bijeenbrengen van de literatuur. Louis van Tilborgh tenslotte ben ik bijzonder erkentelijk voor zijn aangenaam kritische begeleiding.

1. Bijlage II, 3.
2. De biografische aspecten en met name de politieke achtergrond van Monets eerste bezoek worden in de hierna volgende bijdrage van A.H. Huussen behandeld.
3. Bijlage II, 4.
4. Bijlage III, 7.
5. Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné,* 4 dln., Lausanne & Paris 1974-85, dl. 1, brief nr. 60.
6. *De Portefeuille* 8 (1886-87), 8 mei 1886.
7. Bijlage II, 5.
8. Duc de Trévise, 'Le Pélerinage de Giverny', *Revue de l'art ancien et moderne* 1927, pp. 126-27. De meeste Nederlandse tulpen worden gekweekt om de bol, die ieder seizoen groeit dankzij het uit de plant getrokken voedsel. De bloemen worden, om besmetting te voorkomen, voor het verleppen 'gekopt' en in massa afgevoerd.
9. Bijlage II, 6.
10. John Rewald, *The History of Impressionism,* New York 1973, p. 263.
11. Zie R. Murris, *La Hollande et les Hollandais au XVIIe et au XVIIIe siècles, vus par les Français,* Paris 1925; Madeline M.C. Koumans, *La Hollande et les Hollan-*

dais au XIXe siècle, vus par les Français, Maastricht 1930; en H. van der Tuin, *Voyageurs français au Pays-Bas dans la première moitié du XIXe siècle,* Lille 1935-36.

12. Henri duc de Rohan, *Voyage faict en l'an 1600, en Italie, Allemagne, Pays-Bas uni, Angleterre et Ecosse,* Amsterdam 1646, p. 2.
13. Een beknopt overzicht van de spoorwegproblemen na omstreeks 1850 geeft L.G.J. Verberne, *Geschiedenis van Nederland in de jaren 1850-1925,* 2 dln., Utrecht 1957, (oorspronkelijk verschenen als *Geschiedenis van Nederland,* ed. H. Brugmans, dl. VIII, Amsterdam 1938) dl. 2, p. 84 e.v.
14. Maxime du Camp, *En Hollande, lettres à un ami, suivies des catalogues des musées de Rotterdam, La Haye et Amsterdam,* Paris 1868, p. 249; de eerste editie dateert uit 1859.
15. Théophile Gautier, *Caprices et zigzags,* Paris 1884, p. 89; de eerste editie verscheen in 1865.
16. Charles Baudelaire, 'L'invitation au voyage', *Les fleurs du mal,* ed. Yves-Gérard le Dantec, Paris 1941, p. 57.
17. W. Bürger (ps. Théophile Thoré), *Musées de la Hollande,* 2 dln., Paris 1858-1860, dl. 1, pp. IX-XI, dl. 2, p. XIV.
18. H. Taine, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas: Leçons professées à l'Ecole des beaux-arts,* Paris 1869, p. 30.
19. Emile Montégut, *Les Pays-Bas, impressions de voyage et de l'art,* Paris 1869, p. 1.
20. Edmond Texier, *Voyage pittoresque en Hollande et en Belgique,* Paris 1857, p. 4.
21. Ibid..
22. Denis Diderot, *Voyage de Hollande,* verschenen in 1774; in: *Oeuvres complètes,* 5 dln. en suppl., Paris 1819, suppl., p. 74.
23. A.J. du Pays, *Itinéraire déscriptif, historique et artistique de la Hollande,* Paris 1862, p. 263.
24. Alphonse Esquiros, *La Néerlande et la vie hollandaise,* Paris 1859, p. 80.
25. Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois,* Paris 1883, p. 314; de eerste editie dateert uit 1876.
26. Texier, op. cit. (noot 20), p. 164.
27. Montégut, op. cit. (noot 19), p. 299.
28. K. Baedeker, *Belgique et Hollande, manuel du voyageur,* Coblenz 1866, p. 252; *Guide Conty: La Hollande circulaire, guide pratique,* Paris 1884, p. 108; Du Pays, op. cit. (noot 23), p. 180; Esquiros, op. cit. (noot 24), pp. 5-6.
29. J. Verbeek, 'Bezoekers van het Rijksmuseum in het Trippenhuis, 1844-1885', *Gedenkboek uitgegeven ter gelegenheid van het honderdvijftigjarig bestaan van het Rijksmuseum,* Den Haag 1958 (speciaal nummer van het *Bulletin van het Rijksmuseum* 6 (1958)), pp. 60-71; Hans Kraan, 'Holland in zwang', in cat. tent. *De Haagse School: Hollandse meesters van de 19e eeuw,* Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1983, p. 124; idem, 'Nederland en Barbizon, kunstenaars gaan en komen', in cat. tent. *De School van Barbizon,* Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1985, pp. 89-104.
30. Zie bijvoorbeeld Montégut, op. cit. (noot 19), p. 106: 'Backhuyzen, qui, comme tous ses confrères de Hollande, n'a fait autre chose que reproduier fidèlement ce qu'il voyait.'
31. Kraan, op. cit. 1985 (noot 29), pp. 97- 99.
32. Dit gegeven dank ik aan Ronald de Leeuw.
33. Pierre Miquel, *Félix Ziem, 1821- 1911,* Maurs-la-Jolie 1978, dl. 2, bijvoorbeeld cat. nrs. 1549 en 1593.
34. De term is van J. van Santen Kolff, evenals de namen 'Haagse School' en 'Grijze School', beide door hem geïntroduceerd in *De Banier* uit 1875. Zie Gerard Brom, *Schilderkunst en literatuur in de 19e eeuw,* Utrecht 1959, p. 96.
35. Arsène Houssaye, 'Philosophie du voyage', in: *Voyages humoristique: Amsterdam, Paris, Venise,* Paris 1856, p. 90 (eerder verschenen in *De Kunstkronijk* 1844-45, p. 31).
36. Zie Henry Havard, *Histoire de la peinture hollandaise,* z. pl. 1881, p. 12.
37. Brief van Taine aan zijn moeder, d.d. 7 sept. 1858, in *H. Taine, sa vie et sa correspondance,* dl. 2, Paris 1904, pp. 168-69.
38. Montégut, op. cit. (noot 19), p. 147.
39. Havard, op. cit. (noot 36), pp. 11-14.
40. Gautier, op. cit. (noot 15), pp. 6-7.
41. Du Camp, op. cit. (noot 14), pp. 165- 66.
42. Citaat in bijlage II, 4.
43. Henry Havard, *Amsterdam et Venise,* Paris 1876, pp. 257-58.
44. Havard, op. cit. (noot 43), p. 268.
45. François-Xavier de Feller, *Itinéraire, ou Voyages de Mr. l'Abbé de Feller en diverses parties de l'Europe...,* Paris & Liège 1823, p. 251.
46. Havard, op. cit. (noot 43), p. 238.
47. Havard, op. cit. (noot 43), p. 263.
48. Henry Havard, *Le Siècle,* 27 april 1879; aangehaald in cat. tent. *The New Painting: Impressionism 1874-1886,* Washington (National Gallery of Art) 1986, p. 180, cat. nr. 81.
49. John House, 'New Material on Monet and Pissarro in London in 1870-71', *The Burlington Magazine* 120 (1978), p. 640.
50. Vriendelijke mededeling van Comte d'Arschot aan E. van de Wetering.
51. Marcellus Emants, 'De salon des refusés te Parijs', *Nederlandsche Kunstbode* 3 (1876), p. 75; dit citaat dank ik aan Louis van Tilborgh.

CLAUDE MONET IN NEDERLAND

A.H. Huussen jr.

Wat de precieze aanleiding tot Monets reis naar Engeland in de herfst van 1870 ook geweest moge zijn, er is alle reden om die tocht te bezien tegen de achtergrond van de toenmalige situatie in zijn vaderland. Juist in die dagen ontwikkelden de diplomatieke ontwikkelingen tussen Frankrijk en Pruisen zich naar een climax. Er was een conflict ontstaan over de troonsopvolging in Spanje, waar men prins Leopold van Hohenzollern, die gehuwd was met een dochter van de Portugese koning, als vorst wenste. Tot twee maal toe weigerde Leopold de kandidatuur, maar hernieuwde druk, onder meer van de Pruisische kanselier Otto von Bismarck, deed hem zwichten. De Franse regering wilde om veiligheidsredenen echter geen Duitse vorst aan haar zuidgrens dulden. Na een diplomatiek incident werd tenslotte door de Franse overheid op 15 juli 1870 tot mobilisatie besloten, en vier dagen later bereikte de formele oorlogsverklaring Berlijn.

Binnen een paar weken was men in een lang verwachte oorlog verzeild geraakt. Zes weken later leek het pleit beslecht door Heinrich Karl von Moltkes superieure Pruisische strategie en door falend Frans militair leiderschap. Maarschalk Macmahon moest zich op 2 september 1870 met maar liefst 82.000 man – volgens andere berichten 106.000 – bij Sedan, in noord-oost Frankrijk overgeven. De krijgsgevangen keizer Napoleon III abdiceerde en vertrok naar Engeland, maar in Parijs nam een republikeinse regering van 'Nationale Defensie' het bestuur op 4 september over. Intussen trokken de Duitse troepen verder naar de hoofdstad, waar zij op 18 september, na omsingeling, het beleg sloegen. Op 29 januari 1871 werd in Versailles de wapenstilstand getekend. Elf dagen tevoren, op 18 januari, was in de spiegelzaal van het paleis van Versailles de Koning van Pruisen uitgeroepen tot keizer van een verenigd Duitsland.

Monets bezoek aan Engeland

Claude Monet bevond zich op 9 september 1870, een paar dagen na de uitroeping van de republiek, in Le Havre, ver van Parijs. Of hij, zoals anderen wat later, inderdaad door het oprukken der Duitse legers uit de omgeving van Parijs is verjaagd – zoals wel is gesuggereerd – is niet helemaal zeker. In ieder geval blijkt uit een brief die de kunstenaar op die dag aan zijn vriend, de landschapschilder Eugène Boudin, schreef, dat hij in acute geldnood verkeerde.[1] Hij moest zijn vriend vragen een bijgesloten brief aan Camille te overhandigen die zich nog in Trouville bevond. Monet beschrijft de moeilijkheden van honderden reizigers, achtergebleven op de kaden van Le Havre, die naar Londen wilden uitwijken. Monet had zich, zoals wij nog zullen zien, verzekerd van een paspoort. Het lijkt er dus op dat ook hij van plan was de oversteek te maken. Mogelijk heeft hij er nog over gedacht eerst Boudin naar Morlaix, aan de noordkust van Bretagne, te volgen. In ieder geval is zijn aanwezigheid in Londen eind november 1870 gedocumenteerd. Hij ontmoette er Charles Daubigny die hem introduceerde bij de kunsthandelaar Durand-Ruel, die in New Bondstreet een galerie wilde openen. Daarmee werd een zakelijke en artistieke relatie geschapen die voor Monet, en voor de impressionistische schilders in het algemeen, van enorm groot belang is geweest. Monet exposeerde in Londen in december 1870 en maart 1871.[2]

Eind mei 1871 schreef Monet aan zijn

vriend Camille Pissarro, met wie hij in Londen veel contact had gehad, dat hij van plan was te vertrekken.[3] Dankzij twee documenten weten wij dat Monet uiterlijk op 2 juni 1871 in Zaandam was gearriveerd. Op die dag richtte hij een éénregelig verzoek aan de Franse commissie van de Internationale Expositie te Londen om hem twee zeegezichten met lijsten te doen toekomen.[4] Veel informatiever is de uitvoerige brief die hij op diezelfde dag vanuit Hotel 'De Beurs' te Zaandam aan Pissarro schreef: 'eindelijk zijn we aan het einde van onze reis gekomen, na een tamelijk slechte overtocht. We hebben bijna heel Holland doorkruist en werkelijk, wat ik ervan gezien heb leek me veel mooier dan men zegt. Zaandam is wel bijzonder opmerkelijk en er is genoeg te schilderen voor een heel leven; ik geloof dat we een uitstekend onderkomen hebben gevonden. De Hollanders maken een heel prettige en gastvrije indruk.'[5] Monet informeert bij zijn vriend naar de toestand in Parijs. Sinds hun vertrek uit Londen hebben ze geen nieuws vernomen; Franse kranten kon hij in Zaandam niet krijgen.

Waarom verlieten Monet, zijn vrouw Camille en hun in 1867 geboren zoon Jean Londen om naar Nederland te gaan? Na een zo lange afwezigheid was er in Frankrijk toch wel wat te regelen. Waarom gingen zij uitgerekend – kennelijk vanuit Rotterdam – naar Zaandam? De eerste vraag kan misschien beantwoord worden op basis van de aanwijzingen die Monet in zijn brieven aan Pissarro gaf. In het epistel van 27 mei, dat hierboven al werd geciteerd, komt een enigszins raadselachtige passage voor: 'U heeft ongetwijfeld van de dood van die arme Courbet vernomen, gefusilleerd zonder vonnis. Wat een smadelijk gedrag van 'Versailles'. Dat alles is afschuwelijk en misselijk makend. Ik heb nergens zin in. Dit alles is hartverscheurend.'[6]

Het is best mogelijk dat Monet zich, misschien op aanraden van zijn Nederlandse vriend, de landschapschilder Johan Barthold Jongkind, door het Hollandse waterlandschap heeft willen inspireren. Waarschijnlijker is het echter dat de politieke situatie in Frankrijk – met name in Parijs – roet in het eten heeft gegooid: terugkeer was nog niet opportuun. Om de achtergronden te begrijpen – ook van de Nederlandse autoriteiten die zich om Monet hebben bekommerd – dient het vervolg van het verzet van de Parijzenaars tegen de capitulatie van hun nieuwe republikeinse regering te worden gememoreerd.

De Parijse Commune

Korte tijd na het sluiten van het verdrag van Versailles vormden radicalen met gewapende steun van nationale gardisten een eigen regering in het stadhuis van Parijs. In herinnering aan de gelijksoortige gebeurtenissen tijdens de Revolutie in 1792-93 noemde men zich 'Commune'. Een radicaal-socialistische politiek moest de Parijse samenleving grondig in democratische zin hervormen, en dat betekende burgeroorlog. De Franse regering, zetelend in Versailles, nam de belegering van Parijs over van de Duitsers, die zich op een afstand hielden.

Een van de sympathisanten met de Commune was de schilder Gustave Courbet, die een van de getuigen was geweest bij het huwelijk van Monet op 28 juni 1870. Courbet speelde een bescheiden rol in de cultuurpolitiek van de Commune. Hij werd benoemd tot president van de Société des peintres en kreeg van de Commission exécutive op 12 april 1871 opdracht de Parijse musea weer voor het publiek open te stellen en een jaarlijkse schilderijententoonstelling te organiseren. Deze officiële functie en zijn vermeende aandeel in de vernieling van de Vendôme-zuil kwamen hem in juni, na de val van de Commune, op arrestatie te staan, waarna hij op 2 september tot zes maanden gevangenisstraf werd veroordeeld.[7]

Monets veronderstelling over de executie van zijn vriend Courbet in zijn brief van 27 mei aan Pissarro, was dus onjuist. Maar zij was begrijpelijk. Immers, in de week van 21 tot 28 mei woedde een bloedige onderdrukking van de Commune door de Franse regeringstroepen, die de stad heroverden. Daarna volgde een periode van vergelding.[8] Kortom, de situatie in Parijs was bepaald grimmig. Reden genoeg voor Monet om nog niet terug te willen keren. In Londen was hij blijkbaar uitgekeken, en vandaar zijn reis naar Nederland.

Nu was Monet in Nederland niet zo maar

een toerist. Hij was een Fransman, die aankwam juist ten tijde van de afrekening met de Commune. Het radicaal-socialistische experiment vond hier maar weinig waardering. Integendeel, er heerst in Nederland, evenals elders in Europa, bij publiek en autoriteiten afschuw. Men neme maar kennis van de kritische beschouwingen waarmee de *Zaandamsche Courant* wekelijks over de gebeurtenissen in Parijs schreef. Dit liberale blad vergeleek op 22 april 1871 het bestuur van 'de roode of republikeinsch-socialistische partij' met een krankzinnigengesticht, geleid door *furiosi.* Op 3 juni stelde het de lezers op de hoogte van de nederlaag van de Commune. Hoewel het blad de deelnemers onmensen noemde, vergelijkbaar met bloeddorstige tijgers, maande het toch tot gematigheid bij de vervolging en berechting der Communards.[9] De angst voor de machinaties van de socialistische Internationale, die men – ten onrechte – achter de Commune-opstand vermoedde, was groot.[10] In Nederland werd de Commune aanleiding om het op 30 april ingediende wetsontwerp tot opheffing van het coalitieverbod maar even te laten rusten.[11] Niet alleen in het Nederlandse parlement, maar ook in de burgerlijke dagbladpers speelde de Commune een boze rol: in mei 1871 vond juist de verkiezingscampagne plaats.[12]

De overheid was ook nog op een andere manier bij het Commune-probleem betrokken. De Franse minister van buitenlandse zaken, Jules Favre, had namelijk op 26 mei en 6 juni 1871 schriftelijk verzocht om uitlevering van gevluchte communards.[13] De Nederlandse autoriteiten zaten dus met het vraagstuk: wat te doen bij onverhoopte komst van juist die vluchtelingen? De ambassades in Londen en Bern informeerden de Nederlandse regering over de houding van de Engelse en Zwitserse regering. De Engelsen zouden geneigd zijn geweest de communards als misdadigers te beschouwen, terwijl de Zwitsers hen als politieke vluchtelingen wilden zien. In het eerste geval lag uitwijzing der vluchtelingen als ongewenste vreemdelingen voor de hand; bij de tweede optie kon men overwegen hun politiek asiel te verlenen. De Nederlandse autoriteiten hebben kennelijk het Engelse standpunt ingenomen.[14]

Franse reizigers in Nederland

Blijkens een interessant dossier in het archief van het Nederlandse ministerie van Justitie waren douane en politie extra waakzaam ten aanzien van binnenkomende Fransen.[15] Op 4 juni 1871 werd in Arnhem Aloys Breton, een bankbediende afkomstig uit Parijs, ontdekt. Hij werd als communard op 11 of 12 juni bij Roosendaal over de grens gezet. De commissaris van politie in Rotterdam informeerde op 31 mei bij zijn collega's in België, waarheen zeker een aantal Fransen was uitgeweken, of men daar ook personen ging uitwijzen. De administratie 'de la sureté publique et des prisons' te Brussel antwoordde hem op 7 juni, dat aan slechts drie personen van wie werd aangenomen dat zij aan de Commune hadden deelgenomen, een reisbiljet naar Nederland was verstrekt. Het waren Thomas Javorski, Paul Kunachowicz en Henri André Aguillon. De eersten zouden in het bezit zijn van een Commune-paspoort, de laatste had een 'wettig' paspoort.

De hoofdcommissaris van politie te Rotterdam vond het raadzaam de minister van Justitie op de hoogte te stellen van de verkregen informatie, te meer nu het gerucht de ronde deed, dat Victor Hugo zich vanuit Brussel naar Nederland zou begeven. Bovendien verzocht de hoofdcommissaris om een beleidslijn ten aanzien van dergelijke binnenkomende vreemdelingen:

> 'Toen het gerucht ging dat *Victor Hugo* zich van uit België naar Nederland zouden begeven om zich te Amsterdam of hier te vestigen, heb ik het van mijnen pligt geacht den Heer Administrateur de la sureté publique te Brussel te verzoeken mij casu quo tijdig te berichten indien voor de rust gevaarlijk geachte franschen, hetzij leden der Commune hetzij aanhangers dier vereeniging, uit België werden verwijderd om vervolgens per Grand Central Belge Spoorweg naar Nederland te reizen. Op welk schrijven ik de hiernevensgaande missive heb ontvangen; en waarvan ik de eer heb Uw Excellentie een copie te doen toekomen, met vriendelijk

verzoek mij te willen inlichten hoedanig te handelen met genoemde of soortgelijke als bovenvermelde personen, indien dezen zich hier zouden willen vestigen of doorreizen.'[16]

De minister van Justitie volgde de hiërarchieke weg door onmiddellijk instructies te geven aan de Procureur-Generaal in de provincie Zuid-Holland. Hij was blijkens zijn brief van 9 juni van mening dat elk geval afzonderlijk bekeken moest worden in het licht van de vreemdelingenwet en het uitleveringsverdrag met Frankrijk:

> 'Bijliggend schrijven vraagt de hoofdcommissaris van politie te Rotterdam, hoe te handelen ten aanzien van vreemdelingen die, betrokken in de zaken van de Commune herwaarts mogten komen. Het komt mij voor dat die vraag niet anders kan worden beantwoord dan met een verwijzing naar de vreemdelingenwet en het uitleveringsverdrag met Frankrijk. Elk geval dat zich voordoet, zal op zichzelf moeten worden beschouwd en aan de bepalingen van die wet en van het tractaat moeten worden getoetst. De hoofdcommissaris zal echter wel doen om, mogt zich een vreemdeling van de bedoelde categorie te Rotterdam vertoonen met UwEd. te rade te gaan omtrent de maatregelen ten zijnen aanzien te nemen. UwEd. zal dan verder kunnen beslissen of het gevoelen der regeering behoorde te worden gevraagd.'

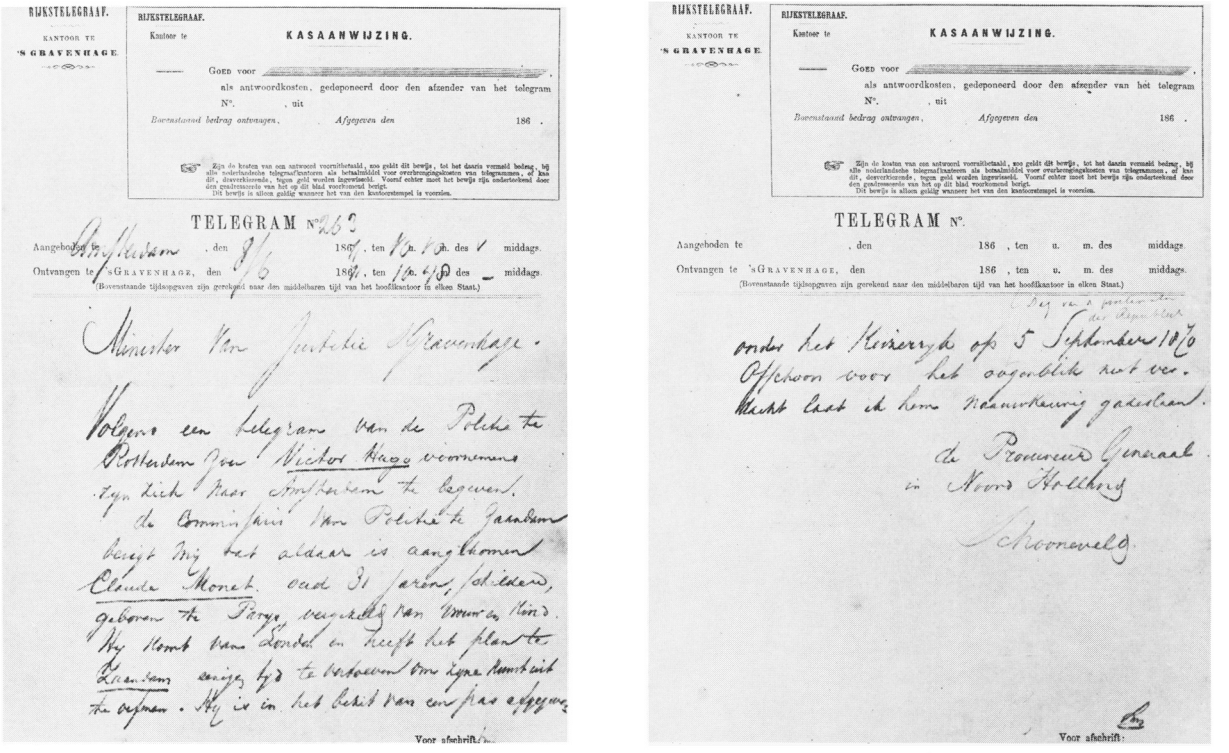
Niet alleen de Rotterdamse commissaris was alert. Doordat de commissaris van politie te Zaandam gealarmeerd was over de komst van een Franse vreemdeling, kwam ook de Procureur-Generaal bij het gerechtshof in Amsterdam in actie, en deze zond op 8 juni aan de minister van justitie een telegram met de volgende inhoud (afb. 24):

> 'Volgens een telegram van de Politie te Rotterdam zou Victor Hugo voornemens zijn zich naar Amsterdam te begeven. De Commissaris van Politie te Zaandam berigt mij dat aldaar is aangekomen Claude Monet, oud 31 jaren, schilder, geboren te Parijs, vergezeld van vrouw en kind. Hij komt van Londen en heeft het plan te Zaandam eenigen tijd te vertoeven om zijne kunst te oefenen. Hij is in het bezit van een pas afgeschreven onder het Keizerrijk op 5 september 1870 (met potlood bijgeschreven: 'Dag van de proclamatie der Republiek'). Ofschoon voor het oogenblik niet verdacht laat ik hem naauwkeurig gadeslaan.'

Ook in dit bericht speelt Victor Hugo een rol. De beroemde Franse schrijver, die vóór het uitbreken van de Commune tot afgevaardigde in de republikeinse Nationale Vergadering was gekozen maar daaruit weer spoedig teleurgesteld ontslag had genomen, was uitgeweken naar België. Hij had niet deelgenomen aan de Commune, maar toen hij het Belgische uitwijzingsbeleid tegenover gevluchte communards publiekelijk bekritiseerde, wees de regering hem op 30 mei uit. Vandaar de vrees dat Hugo naar Nederland zou kunnen komen. Het gerucht was overigens vals, want Hugo ging naar Vianden in Luxemburg.[17]

Vanzelfsprekend is juist de informatie over Claude Monet voor ons interessant. De Procureur-Generaal beschouwde hem niet als verdachte. Zijn paspoort dateerde immers – zij het op het nippertje – nog uit de tijd van het keizerrijk. Bovendien kwam hij vanuit Londen. Toch hield de politie te Zaandam hem in de gaten: men kon maar nooit weten! De Zaanse commissaris van politie had op 2 juni 1871 Schooneveld op de hoogte gesteld:

> 'In deze gemeente is aangekomen en logeert in het hotel de Beurs van den heer Kellij een vreemdeling, genaamd Claude Monet, oud 31 jaren, schilder, geboren te Parijs; zijn pas is afgegeven onder het Keizerrijk en dateert van 5 september 1870. Hij is vergezeld van vrouw en kind, en heeft het plan hier eenigen tijd te vertoeven, om zijne kunst uit te oefenen. Hij komt van Londen. Ofschoon ik niets ver-



RIJKSTELEGRAAF.
KANTOOR TE 'S GRAVENHAGE

RIJKSTELEGRAAF.
Kantoor te
KASAANWIJZING.
Goed voor
als antwoordkosten, gedeponeerd door den afzender van het telegram
N°. , uit
Bovenstaand bedrag ontvangen, Afgegeven den 186 .

Zijn de kosten van een antwoord vooruitbetaald, zoo geldt dit bewijs, tot het daarin vermeld bedrag, bij alle nederlandsche telegraafkantoren als betaalmiddel voor overbrengingskosten van telegrammen, of kas dit, desverlangende, tegen geld worden ingewisseld. Voorzf echter moet het bewijs zijn onderteekend door den geadresseerde van het op dit blad voorkomend berigt.
Dit bewijs is alleen geldig wanneer het van den kantoorstempel is voorzien.

TELEGRAM N°.
Aangeboden te , den 186 , ten u. m. des middags.
Ontvangen te 'sGRAVENHAGE, den 186 , ten u. m. des middags.
(Bovenstaande tijdsopgaven zijn gerekend naar den middelbaren tijd van het hoofdkantoor in elken Staat.)

Voor afschrift:

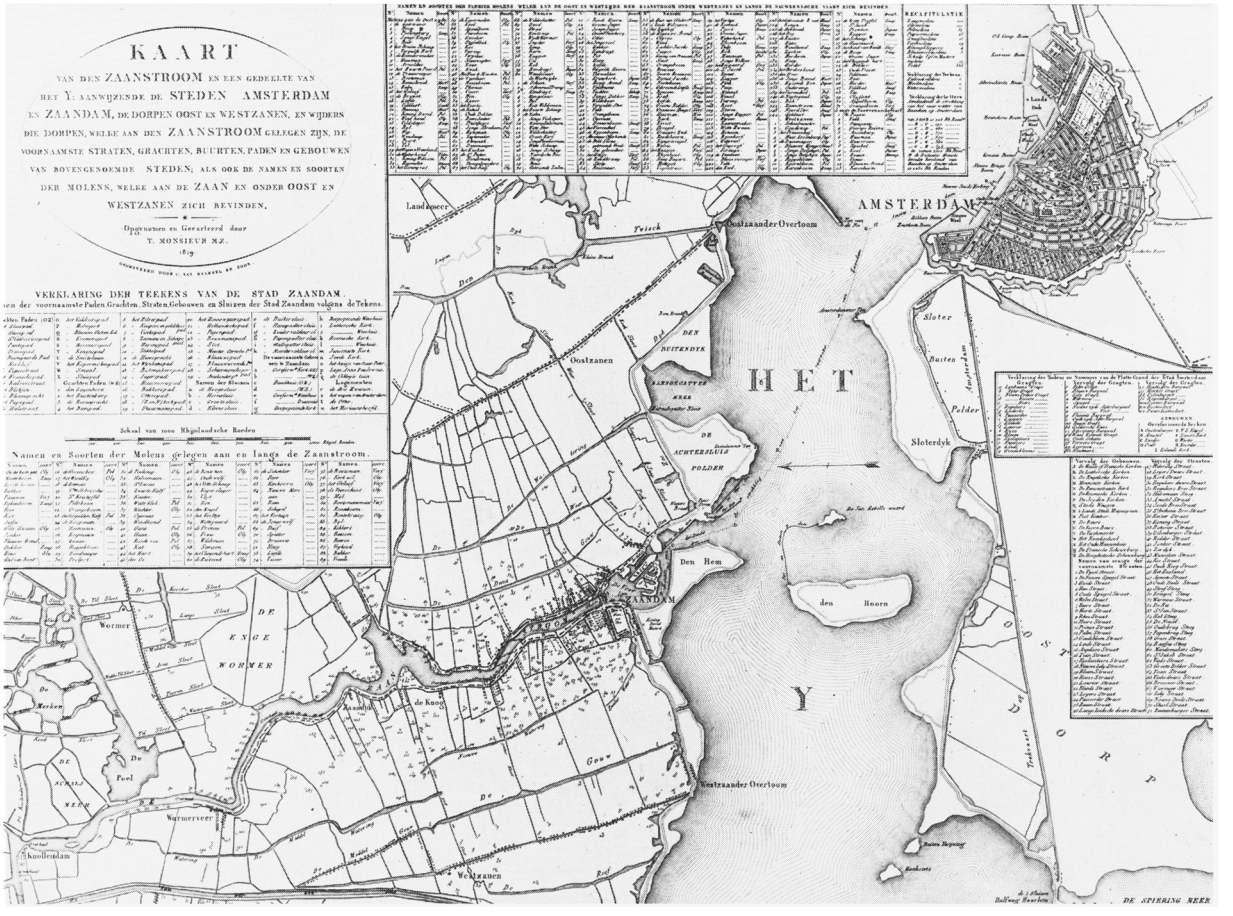
24. Telegram, d.d. 8 juni 1871. Den Haag, Algemeen Rijksarchief.

> dachts aan dien vreemdeling heb bespeurd, wacht ik het niet ondienstig U.E.G.A. van dat verblijf kennis te geven, gelijk ik de eer heb bij deze te doen.'[18]

De commissaris stelde aanvankelijk in zijn wekelijkse rapporten zijn chef in Amsterdam keurig op de hoogte van Monets doen en laten. Op 5 juni had hij over de vreemdelingen 'niets te melden'. Twee weken later, op 19 juni, deelde hij mee: 'Claude Monet geeft tot heden geen aanleiding tot eenige verdenking.' Op 22 juni ging er weer een brief uit in verband met de aankomst van twee nieuwe gasten:

> 'In het logement 'de Beurs' van den Hr. Kellij alhier zijn twee vreemdelingen gekomen met het plan om voorloopig te dier plaatse te blijven. Hunne namen zijn Henrij Havard, koopman, geboren te Charolles (Soane et Loire), wonende te Parijs, oud 33 jaren; en Henrij Michel Lévij, schilder, geboren en wonende te Parijs, 27 jaren. Beide zijn voorzien van een buitenlandsch paspoort, van den eersten gedateerd 27 Mei 1871 en afgegeven door den Préfect du Nord te Lille voor België en Holland, van den tweede gedateerd 6 Junij 1871 en afgegeven door het fransche gezantschap te Brussel'.

Op 26 juni schrijft de commissaris geruststellend in zijn wekelijks rapport: 'De handelingen der vroeger vermelde, hier vertoevende Franschen Monet, Havard en Levij leveren niets op den vermelding waardig. Zij zijn veelal in elkanders gezelschap en wandelen of roeijen soms op de Zaan. De beide schilders ziet men van tijd tot tijd bezig met hun vak.' Een maand later, op 31 juli, meldt hij dat Michel-Lévij naar Frankrijk is teruggegaan. Monet is dan alleen overgebleven en Havard was blijkbaar ook vertrokken. Op 9 oktober kon de Zaanse politieagent aan zijn meerdere melden: 'De franschman Claude Monet is den 8 October met vrouw en kind per boot naar Amsterdam vertrokken, om van daar eerstdaags verder te reizen' (afb. 25).



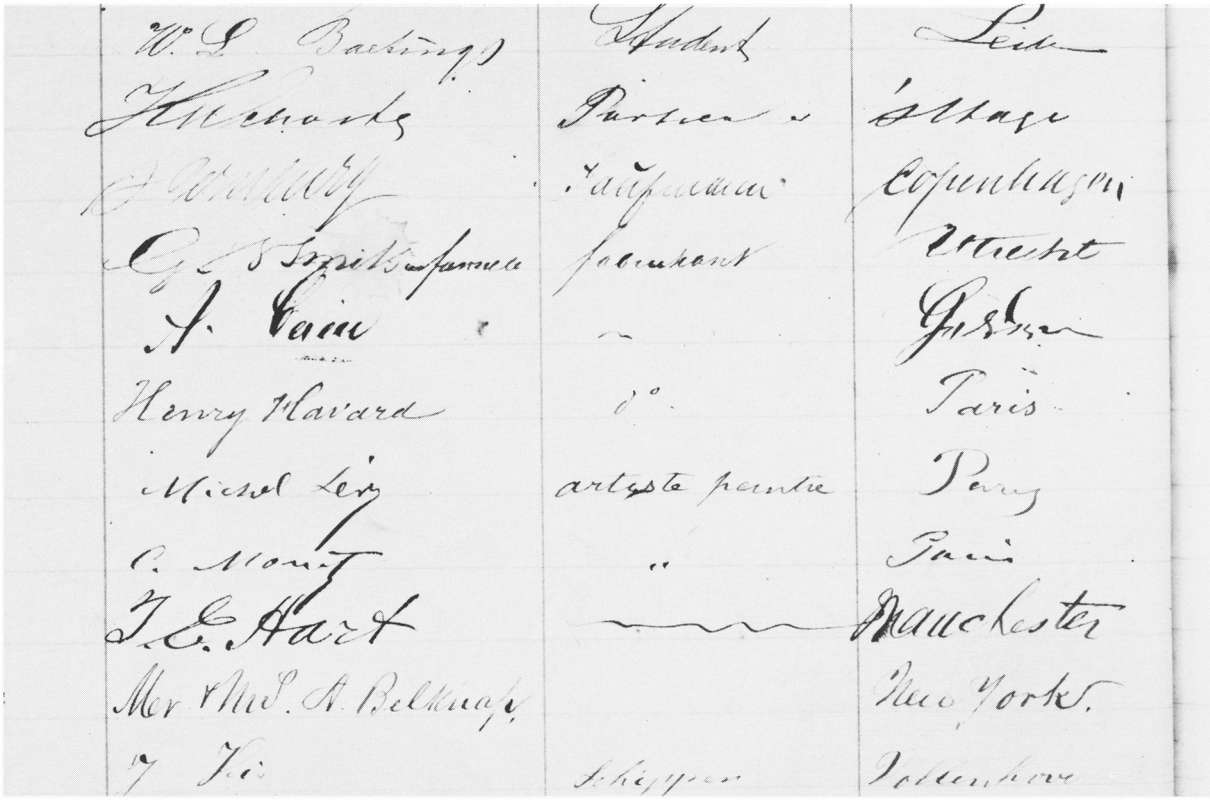
25. T. Monsieur, *Kaart van den Zaanstroom (...) en Amsterdam,* 1819. Amsterdam, Gemeentearchief Amsterdam.

De autoriteiten van Zaandam waren weer van een zorg verlost. Dankzij hun oplettendheid en hun meldingsplicht, en dankzij de speurzin van de Zaans lokaal-historicus, J.D. Bakker, weten wij nu dat Monet pas na 8 oktober richting Parijs ging – via Amsterdam. Kennelijk was het op de terugreis dat ook hij – evenals eerder Michel-Lévy – het Frans Halsmuseum in Haarlem bezocht (afb. 27).[19]

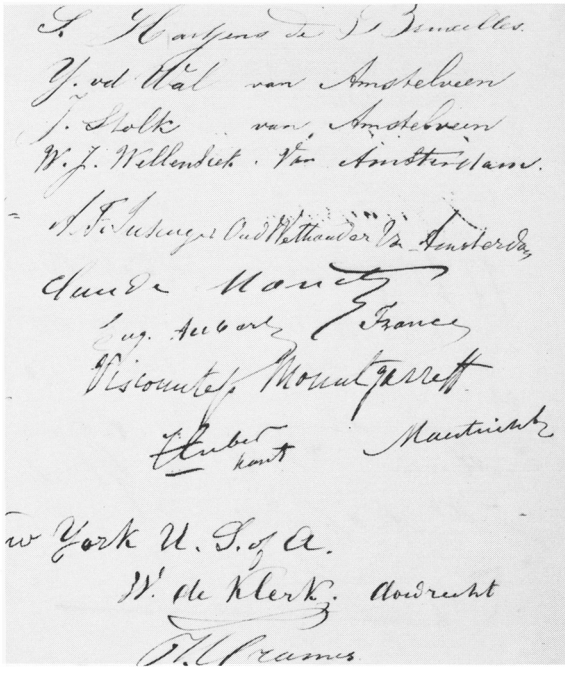
Of Monet zich van die intensieve belangstelling van de Nederlandse autoriteiten bewust is geweest, weten wij niet. Waarschijnlijk zal men hem in Zaandam waar hij zich met paspoort en personalia bij de plaatselijke politie moest melden, wel op de hoogte hebben gesteld van die extra aandacht voor zijn persoon. Hij heeft er zich kennelijk – terecht – geen zorgen over gemaakt. Immers, in zijn reeds geciteerde brief van 17 juni 1871 aan Pissarro schreef hij: 'Ik heb zojuist Lévy ontmoet, de schilder die hier ook enige tijd moet doorbrengen. Ik heb nog niet de tijd gehad de musea te bezoeken. Ik wil voor alles werken en ik zal me dat naderhand gunnen.'[20] Die pauze kwam al snel. Uit het bezoekersregister van het Trippenhuis in Amsterdam weten we dat Monet die collectie op 22 juni 1871 bezocht in gezelschap van de reeds eerder genoemden Henry Havard en Henri Michel-Lévy (afb. 26, 28, 29).[21]

Monet in Nederland

Afgezien van de hierboven genoemde documentaire bewijzen weten we van Monets verblijf in Zaandam vrijwel niets. Volgens de overlevering gaf zijn vrouw Camille er Franse conversatielessen. Van één Zaanse familie weten we zeker dat de Monets er contact mee hebben ge-



26. Gastenboek van het Trippenhuis, met de handtekeningen van Henry Havard, Henri Michel-Lévy en Claude Monet. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



27. Gastenboek van het Frans Halsmuseum, met de handtekening van Claude Monet. Haarlem, Gemeentearchief.

28. Emile Bertaux, *Henry Havard.* Parijs, Bibliothèque National.

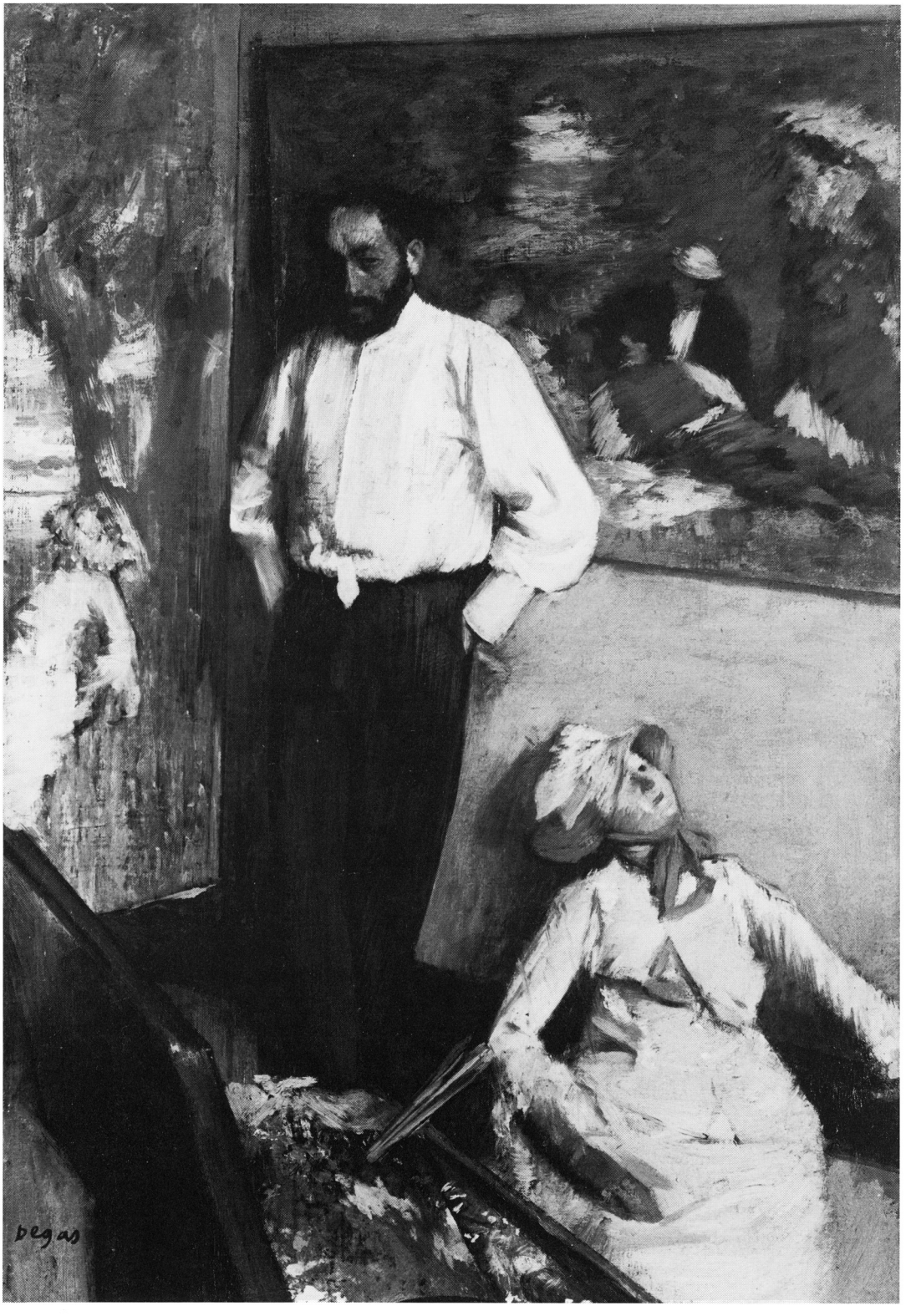
had, namelijk de Van de Stadts, een oude familie van kooplui en fabrikanten. Monet schilderde het portret van de 16-jarige Guurtje (cat. nr. 25).[22] Volgens een familie-overlevering zou Monet ook een portret hebben gemaakt van Willem Boot (1831-1899), die kapitein was op de Zaanse raderboot 'Prins Willem van Oranje'. Met diens gezin zou Monet regelmatig contact hebben onderhouden.[23]

Zoals wij al uit de wekelijkse rapporten van de Zaanse politie weten, vertrokken Monet en zijn gezin op 8 oktober uit Zaandam om via Amsterdam huiswaarts te keren. Behalve een kort museumbezoek is het verblijf van Monet in Amsterdam niet gedocumenteerd. Alleen is bekend dat hij zich er samen met zijn vrouw door de fotograaf A. Greiner liet portretteren (afb. 30, 31).

Omdat Monet eind oktober of begin november 1871 weer naar Frankrijk terugkeerde, zou hij best een paar weken in Amsterdam gewerkt kunnen hebben. Vreemd genoeg laten twee schilderijen Amsterdam evenwel in de sneeuw zien (cat. nrs. 36, 37); de andere zijn duidelijk uit een ander jaargetijde. Op basis van dat eerste gegeven en de sterke stilistische verschillen met de werken uit Zaandam is er wel gespeculeerd over de mogelijkheid dat de Amsterdamse gezichten ontstaan zijn tijdens een later bezoek aan Nederland. Hoewel in de literatuur meestal van een – verder niet gedocumenteerd – verblijf van Monet in Nederland in 1872 sprake is, meent Monets biograaf Wildenstein op biografische en stilistische gronden de Amsterdamse doeken te moeten plaatsen in 1874. Het biografische argument e silentio dat Wildenstein hiervoor aanvoert is het totaal ontbreken van gegevens over Monets leven tussen 23 januari en 1 april 1874. De weersomstandigheden in Amsterdam in die periode wettigen, zijn inziens, het vermoeden dat Monet toen, aan het einde van de winter en in het begin van de lente, daar gewerkt heeft.[24]

Van zijn eerste bezoek aan Nederland weten we in ieder geval dat hij op 19 november 1871 weer terug was in zijn Parijse atelier aan de Rue d'Isly. Uit de andere brieven, in 1872 en 1873 aan Pissarro gericht, blijkt Monet meestal in Argenteuil te zijn.[25] Op 2 januari 1872 meldde zijn goede vriend Eugène Boudin aan M. Martin: 'Wij zien Monet vaak, in zijn nieuwe woning (te Argenteuil) hebben wij dezer dagen feestelijk gedineerd; hij is heel goed gehuisvest en schijnt veel zin te hebben zich een positie te verschaffen. Hij heeft uit Holland heel mooie studies meegebracht en ik geloof, dat hij geroepen is om een van de voorste plaatsen in onze school in te nemen.'[26] De schilder had trouwens uit Nederland nog meer meegenomen. Op enkele schilderijen van zijn tuin in Argenteuil ziet men grote stenen potten met tekening in blauw – Keulse potten, dunkt me – welke Monet, volgens overlevering, van zijn Hollandse reis in 1871 had meegebracht (afb. 32). Ook op een schilderij van zijn tuin in Vétheuil uit 1880 prijken deze potten weer.[27]

Voor het laatst bracht Monet een bezoek aan Nederland in 1886. In vijftien jaar waren Monets omstandigheden wel veranderd. Het was nu Baron d'Estournelles de Constant, ambassade-secretaris bij de Franse Legatie in Den



29. Edgard Degas, *Henri Michel-Lévy*. Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum.

30. *Oscar Claude Monet,* door A. Greiner, Amsterdam 1871. Foto: Particuliere collectie.

31. *Camille Monet-Doncieux,* door A. Greiner, Amsterdam 1871. Foto: Particuliere collectie.

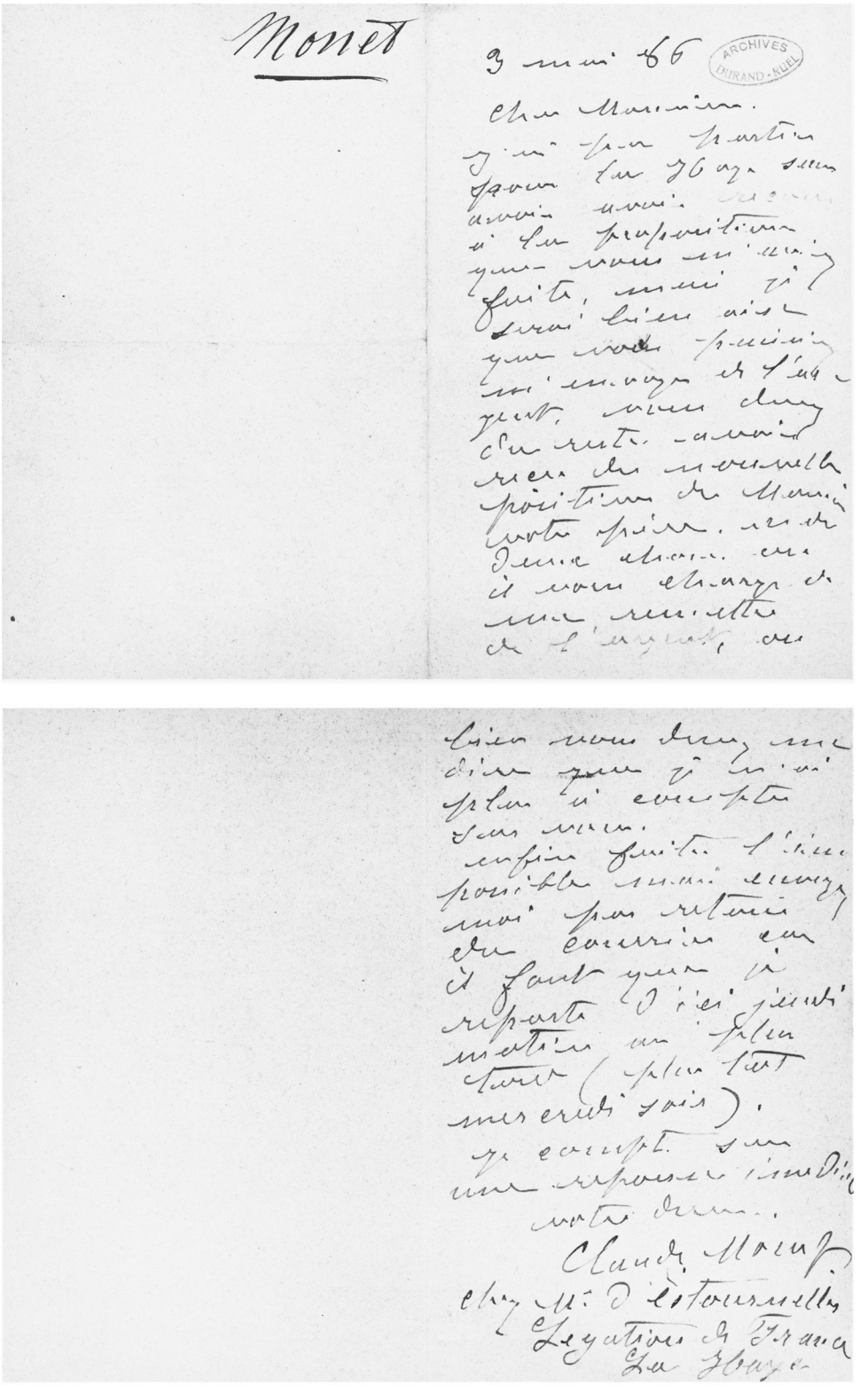
Haag, die hem voor een verblijf in Nederland uitnodigde, zoals blijkt uit Monets brief aan zijn vriend Théodore Duret (afb. 33). Dit bezoek van Monet aan Holland is eveneens van Nederlandse zijde gedocumenteerd. Ditmaal waren het niet de politie-autoriteiten die hem volgden. Nu verscheen er een berichtje over zijn bezoek in het tijdschrift *De Portefeuille.* Op 8 mei 1886 meldde men daarin: 'De bekende fransche schilder Claude Monet, een der talentvolste impressionisten, zeer bekend te Parijs, is hier te lande, waar hij reeds meermalen vertoefde en werkte, om impressionistische studiën te maken van tulpenvelden. De bonte schakeering dier bloemen, even schitterend als Perzische kleedjes, zullen ongetwijfeld veel aantrekkelijks voor dien schilder hebben.'[28]

Inmiddels was het karakter van Monets reizen sterk veranderd. Voor zover wij de motieven van de schilder hebben kunnen peilen, was de oorlogssituatie in september 1870 voor hem reden zich naar Londen te begeven. Waarschijnlijk is een mengsel van politieke oorzaak en goede raad van vrienden vervolgens aanleiding geweest om in de lente van 1871 nog niet naar Frankrijk terug te keren, maar af te wachten tot de rust na de Commune-opstand van Parijs zou zijn teruggekeerd. De charmes van Zaandam en Amsterdam hebben hem echter onverwacht lang in hun ban gehouden.

1. Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné,* 4 dln., Lausanne & Paris 1974-1985, dl. 1, p. 427.
2. Voor Monets bezoek aan Londen, zie J. House, 'New material on Monet and Pissarro in London in 1870-71', *Burlington Magazine* 120 (1978), pp. 636-42; op pp. 678-81 diens recensie van het eerste deel van Wildensteins biografie.
3. Bijlage II, 1.
4. Bijlage II, 2.
5. Bijlage II, 3.
6. Bijlage II, 1.

7. Over Courbet, zie R. Fernier, *La vie et l'oeuvre de Gustave Courbet: Catalogue raisonné,* 2 dln., Lausanne & Paris 1977-78, en cat. tent. *Gustave Courbet (1819-1877),* Paris (Musée de Grand Palais) 1977.
8. Zie bijvoorbeeld J. Bruhat (ed.) et al, *La Commune de 1871,* Paris 1970; cat. tent. *La Commune de Paris dans le livre et l'image,* Brussel (Koninklijke Bibliotheek Albert I) 1971. De socialistische tijdgenoot F. Domela Nieuwenhuis wijdde er een 'historische studie' aan: *De Fransche burgeroorlog van het jaar 1871,* Haarlem (1881).
9. Zie commentaren 'Buitenland' in de *Zaanlandsche Courant,* aanwezig op het Gemeente-archief te Zaandam. Gaarne dank ik Titia de Groot, medewerkster aan het gemeente-archief van Zaanstad, voor haar hulp bij het beschikbaar stellen van kopieën van deze en andere bronnen.
10. J.J. Giele, *De eerste Internationale in Nederland: Een onderzoek naar het ontstaan van de Nederlandsche arbeidersbeweging van 1868 tot 1876,* Nijmegen 1973, pp. 108, 111-12, 116, 120-21, 125-26. Zie ook *Zaanlandsche Courant* 12-8-1871, p. 2 en 19-8-1871, voor het artikel 'De Internationale'.
11. A.H. Huussen jr., 'Coalitieverbod en stakingsvrijheid. Sociaal-rechtshistorische aspecten van de wet van 12 april 1872 (Stb. 24)', *Economisch- en Sociaal-historisch Jaarboek* 45 (1982), pp. 96-113; met name p. 100.
12. A. Doedens, ' "Stad van bloed en gruwelfeesten... 't Hemeltergend wuft Parijs." Nederland en de Commune-opstand van 1871', *De Negentiende Eeuw* 9 (1985), pp. 193-206.
13. Bruhat, op. cit. (noot 8), hoofdstuk 9; Domela Nieuwenhuis, op. cit. (noot 8), p. 114.
14. Over de uitvoering van de vreemdelingen-wetten van 1849 en 1875: J.B. Gorsira, *Toelating en uitzetting van vreemdelingen,* Den Haag 1894.
15. Algemeen Rijksarchief, 's-Gravenhage, inventaris door H. Bonder, *Archieven van het departement van Justitie 1813-1876,* 's-Gravenhage 1933, p. 69, nr. 5201, 'Weren van gevluchte Parijsche opstandelingen. 1871'. Alle verwijzingen en citaten in mijn tekst zijn ontleend aan dit dossier.
16. Voor deze brief van 8 juni, zie vorige noot. Op deze stukken heb ik eerder de aandacht gevestigd in 'Claude Monet in Zaandam en Amsterdam in 1871', *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 66 (1974), pp. 156-64 en 'Claude Monet aux Pays-Bas', *Septentrion* 5 (1976), pp. 85-95.
17. Cat. tent. *La Commune de Paris...,* op. cit. (noot 8), nrs. 243-44: Victor Hugo, *Carnets intimes 1870-1871,* ed. H. Guillemin, Paris 1953, pp. 138-42; Ph. van Tieghem, *Dictionnaire de Victor Hugo,* Paris 1970, p. 37 en M. Granet, *L'évolution de la pensée politique et sociale de Victor Hugo d'après son œuvre postérieure à 1848,* Paris 1973, pp. 456-66 en 486-90.
18. De afschriften van deze brief en van de hierna te citeren wekelijkse rapporten zijn alle ontleend aan het Gemeente-archief van Zaanstad; zie Bijlage III, 1-7. Mijn bijzondere dank gaat uit naar J.D. Bakker, die deze afschriften heeft opgespoord en ze ter beschikking stelde. In het archief van de Procureur-Generaal, aanwezig in het Rijksarchief te Haarlem, is geen correspondentie uit 1871 overgeleverd.
19. Voor de handtekening, van omstreeks 10 oktober, zie Gemeente-archief Haarlem, archief Frans Halsmuseum nr. 102 (bezoekersregister 1862-1872); Michel-Lévy bezocht het museum overigens begin juni.
20. Bijlage II, 4.
21. J. Verbeek, 'Bezoekers van het Rijksmuseum in het Trippenhuis 1844-1885', in: *1808-1958 Het Rijksmuseum: Gedenkboek ter gelegenheid van het honderdvijftigjarig bestaan,* 's-Gravenhage 1958 (speciaal nummer van het *Bulletin van het Rijksmuseum* 6 (1958)), pp. 64-65. Voor de reizen van buitenlandse kunstenaars naar Nederland, zie H. Kraan, 'Franse schilders en Nederland', in: cat. tent. *De school van Barbizon: Franse meesters van de 19e eeuw,* Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1985, pp. 97-104, en idem, *Als Holland Mode war: Deutsche Künstler und Holland im 19. Jahrhundert,* Bonn 1985; en Petra ten Doesschate Chu, *French realism and the Dutch masters,* Utrecht 1974. Het gastenboek van de Amsterdamse collectie-Fodor loopt slechts tot 1860: Iris Hagenbeek-Fey, 'Carel Joseph Fodor (Amsterdam 1801-1860) en zijn schilderijenverzameling', *Antiek* 10 (1975), p. 27.
22. Guurtje van de Stadt was de achtste der tien kinderen van Jan van de Stadt en Alida Mats. Zij was geboren op 2.10.1854; op 11.7.1878 huwde zij met Ericus Gerhardus Duyvis; zij overleed op 5.1.1936; haar jongste dochter Guda Duyvis, geboren in 1894, trouwde met de bekende Groningse hoogleraar in prehistorie A.E. van Giffen; zie *Engel van de Stadt 1746-1819, zijn voor- en nageslacht,* 's-Gravenhage 1951, pp. 195 en 197-200.
23. Vriendelijke mededeling van de familie Schoen en Boot, naar aanleiding van een artikel van P. Kok in Monet in *De Typhoon: Dagblad voor de Zaanstreek* 2-4-1975, p. 7. Belangrijke historisch-topografisch onderzoek naar Monets verblijf te Zaandam is destijds verricht door F. Mars. Zie diens artikelen 'Zaans schoon', *De Zaende* 3 (1948), pp. 112-21; 'De Franse schilder Claude Monet in Zaandam', ibid., 4 (1949), pp. 378-82; 'Claude Monet', in: M.A. Verkade et al, *Zaandam 150 jaar stad 1811-1961: Bijdragen tot de ontwikkelingsgeschiedenis van de stad,* Zaandam 1962, pp. 323-35; 'Een franse schilder in Zaandam (1870-1871)', *Noord-Holland: Tijdschrift gewijd aan de situatie in Noord-Holland* 11 (1966), pp. 165-75; en een ongetiteld typoscript (Zaandam, 1967), serie G(emeente) Z(aandam) Heemskerk, aanwezig op het Gemeente-archief Zaanstad.
24. Wildenstein, op. cit. (noot 1), dl. 1, pp. 70-71.
25. Voor de brieven, zie Wildenstein, op. cit. (noot 1), dl.1, p. 428.
26. G. Jean-Aubry, *La vie et l'œuvre d'après les lettres et les documents inédits d'Eugène Boudin,* Neuchatel 1968, p. 82.
27. Cat. tent. *Hommage à Claude Monet (1840-1926),* Paris (Grand Palais) 1980, pp. 227-29, cat. nr. 83 en pp. 151-53, cat. nr. 52; Wildenstein, op. cit. (noot 1), dl. 1, p. 61, cat. nrs. 202, 284, 685 en 365. Meer in het algemeen, zie P.H. Tucker, *Monet at Argenteuil,* New Haven & London 1982.
28. *De Portefeuille* (1886-87), 8 mei 1886, vriendelijke mededeling J. Joosten.

32. Claude Monet, *De tuin*. Verblijfplaats onbekend.



Monet

3 mai 86

ARCHIVES DURAND-RUEL

Cher Monsieur.

J'ai bien hésité
pour la 76e exp. sans
avoir avoir reçu
si la proposition
que vous m'avez
faite, mais je
savais bien aussi
que vous pensiez
m'envoyer et l'exp.
peut, vous dans
l'un cette nouvelle
position de Manet
votre prêt. ne de
Dans ainsi que
il vous étonnez de
une nouvelle
de l'exp., ou

bien vous dans me
dire que je n'ai
plus à compter
sur vous.
enfin faites l'im-
possible mais envoyez
moi par retour
du courrier car
il faut que je
reparte d'ici jeudi
matin au plus
tard (plus tôt
mercredi soir).
Je compte sur
une réponse immédiate
votre dévoué.

Claude Monet

chez M. D. Estournelles
Légation de France
La Haye

33. Brief van Claude Monet aan Théodore Duret, d.d. 3 mei 1886. Parijs, Archives Durand-Ruel.

DE HOLLANDSE WERKELIJKHEID EN MONETS SCHILDERKUNSTIG 'BEDROG'

Ernst van de Wetering

De sporen van Monet in Holland zijn als het ware nog warm. Zijn gangen door Zaandam, door Amsterdam en door de Bollenstreek zijn vrijwel overal nog te volgen. Het ontdekken van de plek waar hij met zijn schildersezel moet hebben gestaan wekt in hevige mate het gevoel op dat Johan Huizinga 'de historische sensatie' noemde: een plotseling oplichten van het besef dat het verleden werkelijk bestaan heeft en dat er lijfelijk contact mee te krijgen is. De daarbij opkomende opgetogenheid gaat overigens gepaard met een zekere onthutsing: op de plek waar hij tussen de bollenvelden stond loopt nu een snelweg; de tuin van waaruit hij in Zaandam de huizen aan de overkant schilderde is voor eeuwig verdwenen onder een fabriek, en de Amsterdamse haven is ook niet meer wat hij geweest is. Maar de schilderijen draaien de tijd even terug. Ze lijken het bewijs te vormen dat het honderd jaar geleden werkelijk zo was als Monet het ons voortovert. Toch is er aanleiding om in het geval van Monets Hollandse schilderijen in te gaan op de relatie tussen werkelijkheid en kunst en om de eigenaardige problemen die zich voorgedaan moeten hebben bij het ontstaan van die werken nader te onderzoeken.

Schilderen en plein air

Eén van de schilders met wie Monet verschillende keren samen naar de natuur heeft geschilderd, Pierre Auguste Renoir, placht te zeggen dat men 'bij het buiten schilderen altijd aan het bedriegen is'.[1] Het is interessant om na te gaan in hoeverre Renoirs uitspraak ook op Monet van toepassing is. Een andere vriend van Monet, Paul Cézanne, schijnt immers ooit gezegd te hebben: 'Monet is alleen maar een oog; maar, mijn God, wat voor een oog', suggererend dat Monet een wandelende camera was die het zichtbare onbevangen registreerde.[2] Zou Renoirs uitspraak over het bedrog bij het buitenschilderen misschien in het geval van Monet dus niet opgaan?

De klassieke anekdote die de onmogelijkheid illustreert dat een schilder ooit een objectief beeld van de werkelijkheid kan geven is te vinden in de autobiografie van een oudere tijdgenoot van Monet, de Duitse schilder en illustrator Ludwig Richter. Richter herinnerde zich hoe hij als jonge man in Italië met een groep bevriende schilders hetzelfde landschap zat te tekenen. Het was de tijd waarin dergelijke topografische gezichten met een scherp potlood met de grootste precisie werden geregistreerd. Toen ze klaar waren constateerden Richter en zijn vrienden met verbazing dat hun tekeningen veel meer van elkaar verschilden dan ze voor mogelijk hadden gehouden.[3]

Geen van deze kunstenaars zal het gevoel hebben gehad dat hij – in Renoirs termen – had zitten bedriegen. Maar het besef van de onvermijdelijkheid dat ieder de werkelijkheid op zijn eigen manier ziet, begon door dit voorval bij Richter en zijn vrienden te dagen. Het kan haast niet anders of Monet moet precies dezelfde sensatie hebben gehad, toen hij met Renoir dezelfde motieven bij La Grenouillère aan het schilderen was (afb. 34, 35). Zouden het de frappante verschillen in hun eindresultaten zijn geweest die Renoir tot zijn uitspraak brachten?[4]

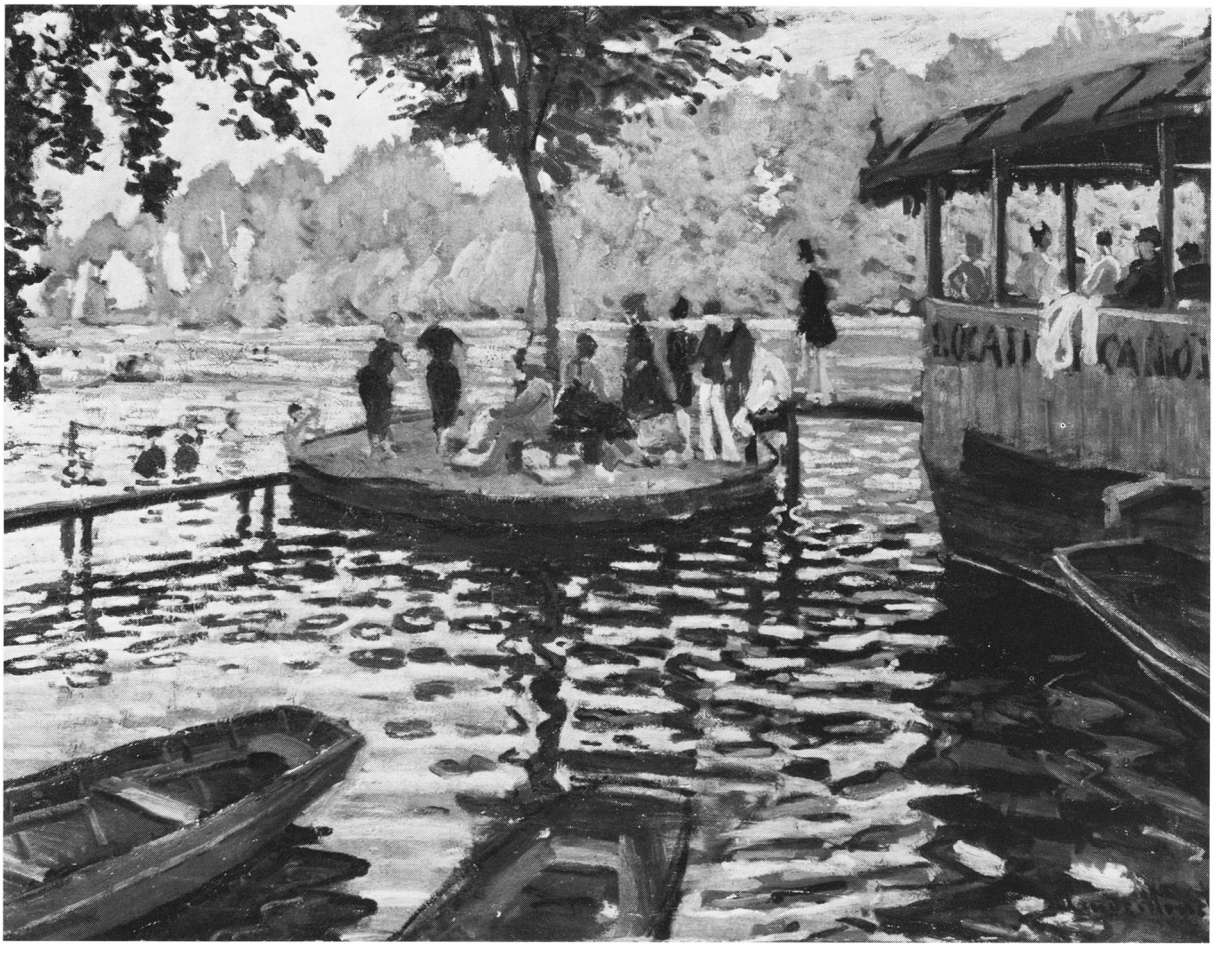
Dat Monet het direct naar de natuur schilderen tot een principieel uitgangspunt had gemaakt is voldoende bekend. Hij ging bijvoorbeeld zover om in het geval van een groot figuurstuk, waarvan het onderwerp bestond uit

34. Pierre Auguste Renoir, *La Grenouillère,* 1869. Stockholm, National Museum.

vrouwen in een tuin, een greppel in zijn tuin te graven om daar het schilderij gedeeltelijk in te laten verzinken, zodat hij het bovenste gedeelte van het enorme doek kon bereiken; en dat alleen om consequent buiten, voor 'le motif', te blijven werken.[5] Het naar de natuur schilderen had op dat moment weliswaar al een vrij lange traditie, maar het was tot dusver gebruikelijk geweest om de buiten geschilderde werken in het atelier te gebruiken als materiaal voor 'echte' schilderijen.[6] Monet was een van de eersten die meende dat ook het definitieve, voltooide schilderij buiten moest ontstaan. Later vertelde hij: 'Ik wierp mijzelf met hart en ziel op het *plein air* schilderen. Het was een gevaarlijke vernieuwing. Niemand had het eerder gedaan.'[7]

We beschikken over twee aardige getuigenissen uit Monets Zaanse periode die – ten overvloede – bewijzen dat Monet ook in Holland buiten werkte. Er is de schriftelijke mededeling van de politie-commissaris van Zaandam – die Monet als verdacht persoon door zijn agenten liet observeren – dat men de schilder van tijd tot tijd tot tijd bezig zag met zijn vak.[8] De andere getuigenis is overgeleverd door een boerenfamilie in de buurt van Zaandam: Monet zou aan de bet-over-grootvader gevraagd hebben of hij in zijn weiland mocht staan schilderen.[9]

Hoe Monet daar heeft staan schilderen kunnen we ons voorstellen op basis van een uit 1873 daterend schilderij van dezelfde Renoir die ons heeft opgezadeld met het probleem van het 'bedrog' bij het buitenschilderen (afb. 36). Zo moeten de mensen van Zaandam, en later de Amsterdammers en de bewoners van de Bollenstreek Monet hebben aangetroffen: staand ach-



35. Claude Monet, *La Grenouillère*, 1869. New York, Metropolitan Museum of Art.

ter zijn doek, dat bevestigd is op een licht, wijdbeens in de grond geplant veldezeltje; het palet op de linkerduim, een paar kwasten klaar voor gebruik tussen de vingers van dezelfde hand. Met een in de rechterhand aan het uiterste eind vastgehouden kwast staat Monet met een los gebaar te schilderen, terwijl hij de blik op zijn motief richt. Latere foto's bevestigen dat Renoir Monets schildergebaar goed getroffen had (afb. 37). Onder de ezel ligt een schilderskistje en ook een dichtgeklapte witte parasol, die moest verhinderen dat de schilder door het door de zon beschenen doek verblind zou worden.

Maar Monet was niet alleen een mooiweer-schilder. Een krantenartikel uit 1868 geeft een levendig beeld van hoe hij tot de knieën in de sneeuw buiten stond te schilderen, en zo zijn er vele verhalen – van anderen, maar ook van Monet zelf – hoe hij het weer telkens opnieuw trotseerde.[10] Alleen de regen bond hem uiteraard aan huis; het Hollandse weer zal hem dan ook wel eens te machtig zijn geworden. Hoe hij de problemen dan probeerde op te lossen illustreren twee Zaanse schilderijen. Eén daarvan is een klein vluchtig olieverfschetsje, dat misschien tussen twee buien door gemaakt is (afb. 42). Het andere is een schilderij op het normale, bij zijn Zaanse werken veel voorkomende formaat, dat dezelfde voorstelling nog eens weergeeft (afb. 43).[11] Het is een wat leeg, kennelijk onvoltooid schilderij. Op grond van de sterke verwantschap tussen de twee werken valt het nauwelijks te betwijfelen dat Monet de grotere versie – binnen, in de hotelkamer – op basis van de schets heeft gemaakt. Erg gelukkig kan hij met deze oplossing niet geweest zijn. Hij heeft

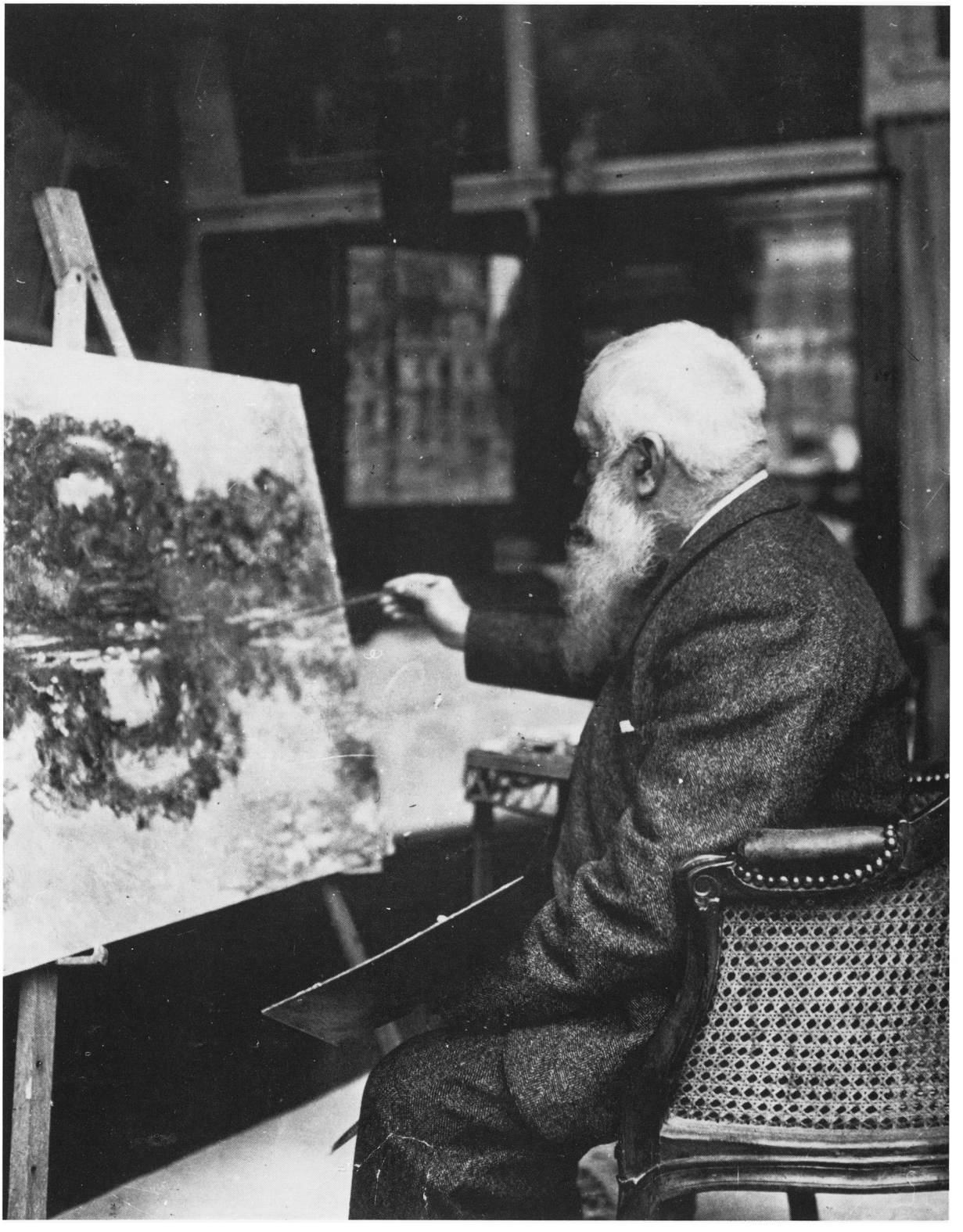
36. Pierre Auguste Renoir, *Monet schilderend in zijn tuin in Argenteuil,* 1873. Hartford, V.S., Wadsworth Atheneum, schenking van Anne Parrisch Titznell.

beide doeken, die onverkocht bleven, nooit gesigneerd. Ze dragen het signatuurstempel dat na Monets dood op de in zijn atelier achter gebleven werken werd gedrukt.

Er zijn nog enkele andere gevallen bekend van doeken die door de schilder in het atelier op basis van buiten geschilderde schetsen zijn gemaakt. Het lijkt mij evenwel niet te gewaagd om te veronderstellen, dat Monet dergelijke doeken doorgaans als stiefkinderen beschouwde.[12] Pas in zijn laatste jaren, toen hij de monumentale series van waterlelies schilderde, werkte hij uit voor de hand liggende praktische overwegingen naar schetsen.

Zetstukken

Bij vergelijking van de twee bovengenoemde schilderijen valt een interessant verschil op: de twee zeilschepen in de linkerhelft van de schets zijn in het grotere schilderij naar de rechter helft verplaatst (afb. 42, 43). Blijkbaar was Monet met de rol van de schepen in de eerste compositie niet tevreden. De juiste plaatsing van de dingen in het beeldvak en in de ruimte deed er voor het 'onbevangen registrerende oog' van Monet kennelijk wel toe. Van dergelijke ingrepen in de compositie zijn bij de Zaanse schilderijen nog meer voorbeelden te vinden. Onder de verflaag



37. *Monet schilderend in zijn atelier in Giverny in 1913.* Foto: Parijs, Archives Wildenstein.

38. Claude Monet, *De molen 'Het Oosterkattegat'* (cat. nr. 21).

39. Detail van afb. 38.

40. Detail van afb. 38. Het reliëf - en plaatselijk de kleur - van een weggeschilderd groot zeilschip is rechts van de groene rietkraag te zien.

van *De molen bij het Oosterkattegat* gaat in de ruimte tussen de oever en het grote, donkere, door het open water ploegende vaartuig nog een bijna even groot schip met een rood zeil schuil, dat Monet in een later stadium wegschilderde (afb. 40). Doordat de ruimte achter het schip zich nu opent wordt de suggestie van de beweging van schip veel sterker. Monet gebruikte diezelfde 'mise en toile', zoals hij dat noemde, ook in een ander schilderij (afb. 41). Het scheepje met het witte zeil rechts van het donkere schip is in dat schilderij meer in de voorgrond 'gemikt'. In beide schilderijen besloot hij een zeil, dat boven de rietkraag uitsteekt, te gebruiken om aan te geven dat het water zich daar verwijdt tot het IJ (afb. 40, 41).

Hier wordt dus met schepen geschoven als met zetstukken op een toneel. Met schepen is dat natuurlijk ook onvermijdelijk; ze zijn zo bewegelijk dat ze niet in één keer te 'vangen' zijn. Het kan geen toeval zijn dat het schip, dat in beide schilderijen de hoofdrol speelt, ook op een van de in Zaandam gemaakte tekeningen voorkomt (p. 125, afb. 19). Dergelijk gemanipuleer met losse elementen gebeurt natuurlijk eveneens met andere bewegelijke delen van de

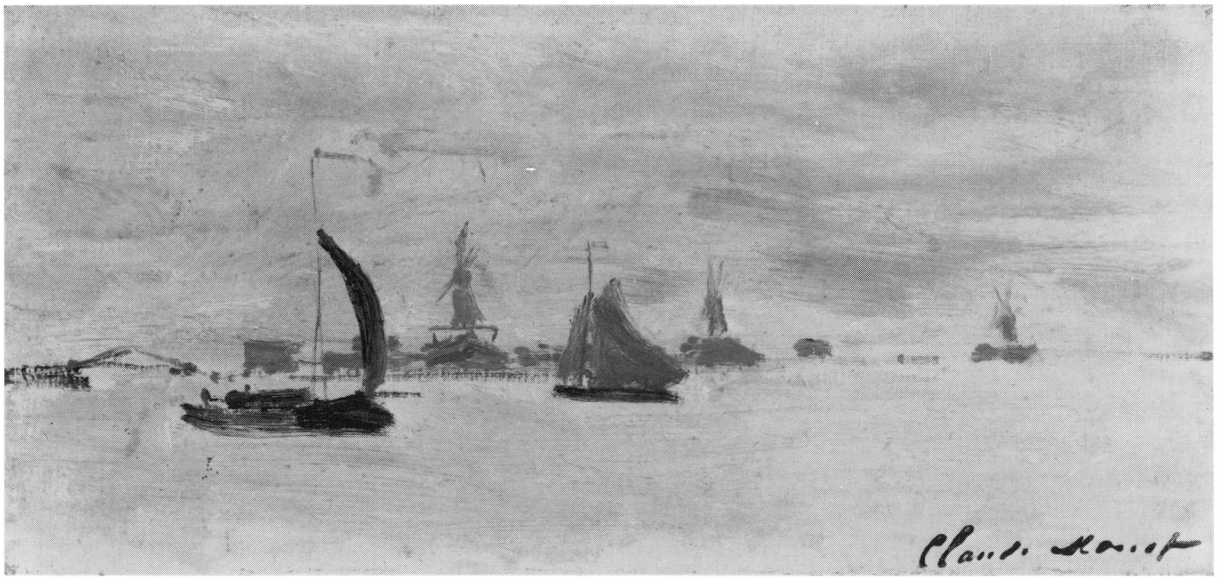
41. Claude Monet, *De Voorzaan en het IJ* (cat. nr. 24).

werkelijkheid. Ook in het geval van menselijke figuren moet de schilder kiezen welk moment in hun beweging hij zal fixeren en waar hij ze zal plaatsen (tenzij hij, zoals Renoir ooit eens heeft gedaan, zijn broer meeneemt om, onder allerlei voorwendsels, praatjes aan te knopen met voorbijgangers, zodat ze tenminste even stil staan).[13] In dit verband springt het direct in het oog, dat Monets Zaanse schilderijen nogal dun bevolkt zijn (afb. 62). In zijn latere œuvre zal de menselijke figuur geheel verdwijnen, afgezien van de schimmige aanduiding van stedelingen in zijn Parijse, maar ook in zijn Amsterdamse schilderijen (afb. 63). Eén van de menselijke zetstukken in Monets Zaanse werken lijkt zijn vrouw Camille te zijn geweest, die als elegant geklede dame in een aantal schilderijen voorkomt (cat. nrs. 6-8,15). Hier ontpopt de schilder zich als manipulator van de werkelijkheid, en ongetwijfeld was dat één van de dingen die Renoir bedoelde, toen hij sprak over het 'bedrog' bij het buitenschilderen.[14]

Ook met de vaste elementen in het landschap kan de kunstenaar natuurlijk vrij omgaan. Hij kan ze in het belang van zijn schilderij verfraaien, verplaatsen of domweg niet opnemen. Telkens echter wanneer men schilderijen van Monet op hun topografische nauwkeurigheid onderzoekt, blijkt dat hij in dat opzicht buitengewoon getrouw was.[15] Toch geven sommige Zaanse schilderijen een vertekend beeld van de werkelijkheid. Bij de gezichten op de Voorzaan en de Westerhem bijvoorbeeld, heeft Monet zijn gezichtspunt zo gekozen dat de tegenoverliggende oever juist buiten het beeld valt (afb. 42, 43, 46). Daardoor ontstaat de onjuiste indruk dat het water zich naar rechts onbegrensd voortzet. Hetzelfde deed de schilder bij zijn gezichten op de monding van de Zaan in het IJ (afb. 38, 41). Bij een Amsterdams schilderij blijkt hij de opstand van de achterste ophaalbrug weggelaten te hebben (cat. nr. 29). De reden is evident: deze hijsconstructie zou anders de duidelijkheid van de leuning en de passanten op de brug in de voorgrond verstoord hebben. Maar dergelijke ingrepen in de topografische werkelijkheid komen, voor zover is na te gaan, uiterst zelden voor.

Gezichtspunt en compositie

Een voor de hand liggende vorm van manipulatie van de werkelijkheid betrof natuurlijk de keuze van de plaats vanwaar geschilderd werd. De Engelse kunsthistoricus John House, die een diepgaande studie heeft gemaakt van de werkwijze van Monet, heeft talrijke getuigenissen van Monet en anderen verzameld die duide-

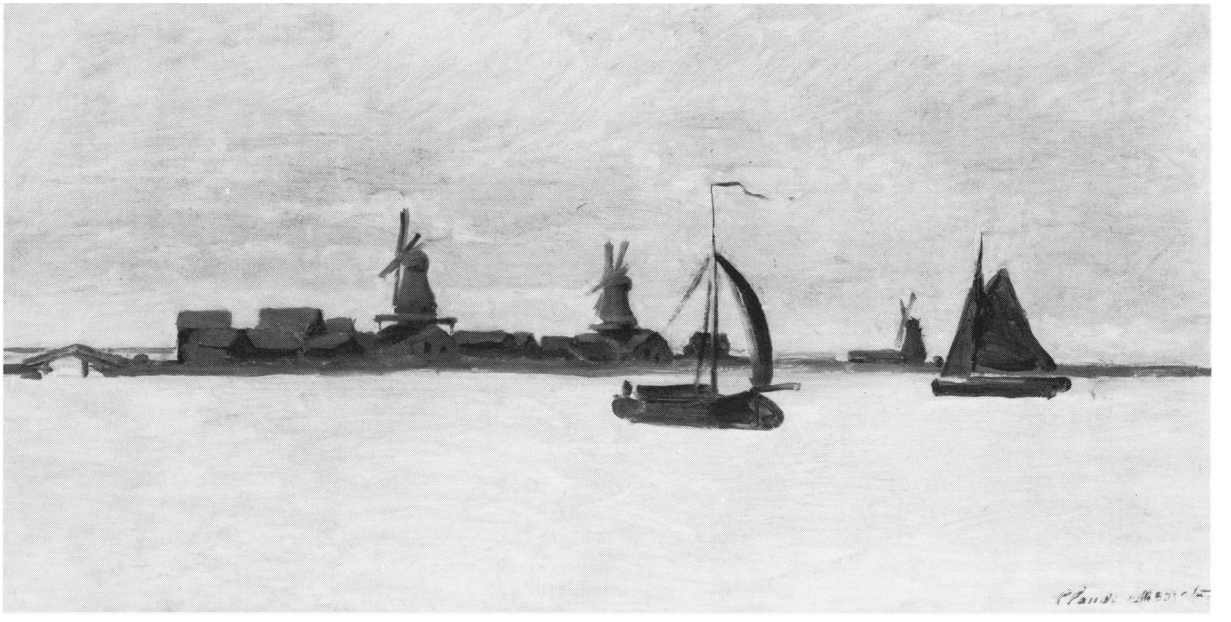


42. Claude Monet, *De Voorzaan en de Westerhem* (cat. nr. 16); olieverfschets voor cat. nr. 17 (afb. 43).

lijk maken hoeveel aandacht de schilder er aan besteedde de juiste gezichtspunten te vinden voor zijn composities.[16] Dat zijn keuze vaak viel op stereotiepe gezichten van toeristische plekken is daarbij geen toeval en behoeft niet aan opportunisme van Monet toegeschreven te worden. De populaire, toeristische uitzichten worden nu eenmaal vaak, en terecht, om hun schilderachtigheid geprezen. Dat ze bovendien voor een stad of een land karakteristiek zijn was iets dat Monet wel degelijk interesseerde. Hij heeft in het geval van één buitenlandse reis geschreven dat de schilderijen die hij mee naar huis nam een goede indruk moesten geven van de bezochte plaatsen.[17] Vandaar dat de meeste schilderijen uit Amsterdam nogal stereotiep zijn in hun keuze van onderwerp, van gezichtspunt en dus van compositie.

In Zaandam moet hij zich in dat opzicht minder gebonden hebben gevoeld. Dat blijkt wanneer Monet in zijn eerste brief aan Pissarro schrijft, dat hij daar een leven lang zou kunnen schilderen.[18] Elders in dit boek demonstreert Boudewijn Bakker op verrassende wijze dat Holland, in het bijzonder Zaandam, door de Fransman gezien werd als een Oosters – Chinees of Japans – aandoende plaats. In dat verband valt het op dat de compositie van een aantal van Monets Zaanse schilderijen door Japanse prenten lijkt te zijn beïnvloed, en dat ook de kleuren de frisheid van die prenten hebben. Pissarro schreef in 1893 aan zijn zoon, na het bezoek aan een tentoonstelling van Japanse prenten – 'Hiroshige is een schitterende Impressionist. Monet, Rodin en ik zijn enthousiast (...); deze Japanse kunstenaars bevestigen mijn geloof in onze visie'.[19] Dat werd weliswaar meer dan twintig jaar na Monets eerste Hollandse reis opgeschreven, maar in het geval van Monet was de belangstelling voor de Japanse prent al veel ouder.[20] Landschaps-composities zoals in Monets Zaanse schilderijen, waarin de blik niet van plan tot plan de ruimte in wordt geleid (cat. nrs. 1, 6, 9, 13, 14), zijn ongewoon in de Westerse kunst, maar komen in Japanse prenten geregeld voor (afb. 44 en 45). Het drastisch afsnijden van vormen in de directe voorgrond is, zoals bekend, eveneens een oplossing die de impressionisten van de Japanners overnamen (afb. 46 en 47).

Bij bijna alle Zaanse schilderijen is betrekkelijk nauwkeurig aan te geven vanaf welk punt Monet ze gemaakt heeft. Het is evenwel niet altijd duidelijk of Monet op de vaste wal stond, dan wel op een afgemeerd schip of in een roeiboot zat te werken. We weten uit zijn latere jaren dat hij vaak van een boot gebruik maakte; Edouard Manet heeft ons daarvan een prachtig



43. Claude Monet, *De Voorzaan en de Westerhem* (cat. nr. 17).

document overgeleverd (afb. 48). Een vrij groot aantal van de Zaanse schilderijen lijkt eveneens vanaf een boot geschilderd te zijn. Monet had dat idee wellicht overgenomen van Charles Daubigny, met wie hij tijdens de maanden in Londen voorafgaand aan zijn Zaanse verblijf bevriend was geraakt.[21]

Zo'n varend atelier moet allerlei voordelen hebben gehad. Gezien Monets grote belangstelling voor de manier waarop de dingen in het water reflecteren, leverde een boot ideale mogelijkheden voor het kiezen van het juiste gezichtspunt. Zijn belangstelling voor spiegelingen in het water leefde hij verder uit op de Sluis in de Noordervaldeursloot, de Ganzenwerf, de tuin van de familie Van de Stadt langs de Zaan, en op de afgemeerde schepen in de omgeving van de Dam. (Slechts twee Zaanse schilderijen zijn op straat geschilderd: *Het Blauwe Huis* en *De Voetbrug* (cat. nrs. 15, 19)). Het zou natuurlijk kunnen dat Monet deze motieven bij het water koos vanwege een gewenste compositie of vanuit zijn bezetenheid voor 'reflets dans l'eau'. Maar een andere reden moet niet over het hoofd gezien worden; het zijn namelijk vrijwel allemaal plekken, waar hij geen last had van de onvermijdelijke toeschouwers die zich rond een schilder op straat verzamelen.

Het vlietende moment

Waar Monet ook stond of zat, in topografisch opzicht lijken vrijwel alle schilderijen nauwkeurig te zijn. Maar zelfs bij het streven naar topografische getrouwheid was Monet toch voortdurend gedwongen te kiezen. De werkelijkheid om ons heen is zo beweeglijk en veranderlijk dat de schilder niet anders kan dan selecteren, zelfs al neemt hij zich voor, zoals de impressionisten dat deden, om het vlietende moment zo letterlijk mogelijk te registreren. Hoe ernstig Monet in dat streven was, daarvan getuigt zijn hele œuvre. Bij zijn pogingen haalde de tijd hem echter als het ware steeds in, totdat hij besloot voor elk moment van de dag, elke verandering in stemming en licht, een afzonderlijk doek paraat te hebben. Die ontwikkeling is heel geleidelijk gegaan. In een interview heeft Monet op latere leeftijd eens gezegd: 'Toen ik begon was ik net als de anderen: ik dacht dat twee doeken genoeg waren, één voor bedekt weer en één voor als de zon scheen.'[22] Het eerste tweetal doeken waarvan we met zekerheid weten dat het zo gebruikt is, werd in Amsterdam geschilderd. Het zijn de twee gezichten op de Groenburgwal. Eén is in gedekte grijzen gehouden (afb. 49), het andere is bij helder zon-

44. Claude Monet, *Molens in het Westzijderveld* (cat. nr. 13).

licht geschilderd (afb. 50). Het lijkt wel of we Monet op een dag met 'overdrijvende wolkenvelden' aan het werk zien: twee even grote doeken bij de hand, beide afwisselend op de ezel.

Op een andere dag tijdens zijn Amsterdamse verblijf ging hij kennelijk eveneens met twee doeken op stap: dit keer naar de Montelbaanstoren. Het weer bleef goed, en Monet had maar één doek nodig; in vliegende vaart stenografeerde hij daar het stadsgezicht op (afb. 51). De hier in de achtergrond aangeduide zeeschepen vormden het onderwerp voor zijn tweede doek (afb. 52). De opvallende overeenkomsten tussen beide schilderijen – dezelfde uitvoering, hetzelfde formaat, een identieke kleur van de schildersgrond (ja, zelfs de stukken schilderslinnen komen van dezelfde rol) – maken het verleidelijk om te veronderstellen, dat Monet vanaf de Montelbaanstoren een paar honderd meter is doorgelopen en zijn ezel bij de haven opnieuw heeft opgezet.[23] De lichtval in beide schilderijen ondersteunt een dergelijke reconstructie van een dag uit het leven van Monet. Op het schilderij met de Montelbaanstoren komt het licht uit het zuid-oosten, getuige de beschaduwde gevel rechts; dat was 's ochtends. In het havengezicht komt het, gezien de lichtverdeling op het roeibootje in de voorgrond, uit het zuid-westen; middaglicht dus.

Vond Monet in Amsterdam twee doeken nog voldoende, later nam hij er steeds meer mee. Een prachtige beschrijving van Guy de Maupassant, die Monet in 1885 aan het werk zag, illustreert dat: 'Daar ging hij, gevolgd door kinderen die zijn doeken droegen, vijf of zes doeken met hetzelfde onderwerp op verschillende tijden van de dag met verschillende lichteffecten. Afwisselend pakte hij ze op en zette ze neer, al naar gelang het weer veranderde'.[24] Toen hij, nog later, vanuit het raam van zijn Londense hotelkamer, de talrijke versies van twee gezichten op de Thames schilderde, was hij zelfs omgeven door meer dan honderd doeken.[25]

Gezien in dat licht moet er wel bijzonder veel bedrog nodig zijn geweest om op één doek, waaraan uren, zo niet dagen gewerkt werd, slechts één moment vast te leggen. Dat lukte

45. Hokusai, *De stenen brug bij de Nieuwe Berg, de rivier Aji, Osaka,* 1834. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

dan ook niet altijd. Het was de neo-impressionist Paul Signac die opmerkte dat men bij de impressionisten binnen één schilderij twee soorten licht kon zien, 'licht van twee uur 's middags en van vijf uur 's avonds'.[26] Dat is Monet overkomen in zijn *Gezicht op de Zuiddijk* (afb. 53), waar de voorgrond nog in het middaglicht baadt, terwijl het Zaanse stadhuis in de achtergrond door de avondzon uit het westen wordt belicht (afb. 54). In dat schilderij lijkt bovendien een eerdere, bleekblauwe hemel vervangen te zijn door een sterke blauwe lucht gevuld met bolle, witte wolken. Het is niet meer dan begrijpelijk, dat Monet soms mopperde over wolken die er wèl – of juist niet – moesten zijn.[27] In het flitsend snel uitgevoerde gezicht op de Voorzaan en de Westerhem lijkt het wel alsof Monet de tijd bij heeft willen houden (afb. 46). Achter het ruw geschetste repoussoir van de afgemeerde boten verschijnt links ruisend een schip in het beeld. Rechts in de achtergrond gaat met klapperend zeil juist een tjalk overstag en op het laatste moment – dat is te zien aan de manier waarop de natte verflagen elkaar overlappen – voegde Monet het roeibootje toe, dat zich in het gewoel voor de sluizen mengt (afb. 60).

Toen Monet, veertien dagen na aankomst in Zaandam, aan Pissarro schreef dat hij al heel wat doeken 'op gang' had, kan dat niet anders gelezen worden dan dat de schilder meerdere doeken onvoltooid had staan.[28] Die half voltooide schilderijen wachtten zonder twijfel op het gunstige moment om weer te voorschijn gehaald te worden, maar met het onbestendige weer in Holland zal dat gunstige moment vaak lang op zich hebben laten wachten. Jaren later, in de Bollenstreek, had Monet meer geluk. Hij herinnerde zich althans met genoegdoening dat hij dagen achter elkaar hetzelfde weer had. Toch moet Monet óók bij dit bezoek aan Holland in de problemen zijn gekomen. Bij gebrek aan tijd heeft hij thuis in Giverny door moeten werken aan één schilderij, maar misschien wel aan meer (afb. 55).

In welke mate Monet in het atelier, ver van 'le motif', aan zijn schilderijen doorwerkte is niet geheel duidelijk. Hijzelf en zijn familieleden hebben in ieder geval zo lang mogelijk de

46. Claude Monet, *De Voorzaan en de Westerhem* (cat. nr. 18).

mythe in stand proberen te houden dat hij alles oog in oog met de natuur schilderde. Aan het verfoppervlak van een schilderij is moeilijk te zien wat er later in het atelier is toegevoegd. Wanneer er natte verf op al droge verf is aangebracht, wil dat niet zeggen dat dit in het atelier is gebeurd. Monet ging vaak later, soms wel een jaar later, met zijn doeken naar dezelfde plek terug om er door te werken. In het geval van zijn schilderijen uit de Bollenstreek kan evenwel – vanwege zijn korte verblijf toen in Nederland – met zekerheid worden gezegd dat over droge verf aangebracht passages thuis in het atelier moeten zijn toegevoegd. In de discussie rond Monets 'geheime' activiteiten kent John House aan het gezicht op de korenmolen 'De Vlinder' in Rijnsburg dan ook een belangrijke rol toe (afb. 55). Hij ontdekte namelijk dat Monet zowel in de voorgrond als in de lucht achteraf nog had doorgewerkt, kennelijk met de bedoeling om een krachtiger koloriet te bereiken (afb. 56).[29] Zou iets dergelijks Renoir in 1883 bewogen hebben op te houden met buiten te schilderen? Het was hem te vaak overkomen dat een in het buitenlicht ontstaan schilderij, eenmaal binnen al zijn kracht verloor.[30] Dat kan ook Monet ervaren hebben toen hij met zijn vijf gezichten op de bloeiende bloembollenvelden bij Rijnsburg en Sassenheim thuiskwam.

Het povere palet

Het meest voor de hand liggende probleem bij het weergeven van de natuur is dat de werkelijkheid in verf moet worden vertaald. Monet was zich van dat probleem duidelijk bewust. Toen Monet voor het eerst in Italië schilderde schreef hij aan Théodore Duret: 'Het is om wanhopig van te worden, ik zou een palet met diamanten moeten hebben om dit te kunnen schilderen.'[31] Ook toen hij de Hollandse bloembollenvelden aan het schilderen was overviel hem een dergelijk gevoel van vertwijfeling. Hij schreef over 'enorme velden vol bloemen, wonderlijk mooi overigens, maar wel om de arme schilder gek te maken. Het is met ons povere palet niet te doen.'[32] Het feit dat hij telkens naar andere schildertechnische oplossingen zocht moet misschien wel vanuit dat gevoel van onmacht verklaard worden.

De verschillende Hollandse perioden tonen Monet in opeenvolgende stadia van zijn speurtocht naar een steeds adequatere vertaling van de werkelijkheid in verf. Hij zocht het daarbij overigens niet in grotere precisie en scherpte; in feite vermeed hij – in steeds toenemende mate – de scherpe begrenzing. De Engelse schilder Whistler zei eens tegen Monet dat hij 'nooit zijn vormen begrenst, terwijl de natuur toch vaak

47. Hiroshige, *Zonsopgang boven het strand Shiba,* omstreeks 1830. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

48. Edouard Manet, *Monet aan het werk op zijn atelier-boot te Argenteuil, 1874.* München, Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

49. Claude Monet, *Amsterdam: De Groenburgwal met de Zuiderkerk* (cat. nr. 33).

wel begrenst'. Monet antwoordde 'Ja, de natuur wel, maar het licht nooit'.[33] De weergave van het licht op de dingen was vanaf het begin Monets belangrijkste doel. In zijn latere leven zei Monet dat hij niet objecten schilderde, maar het omhuld zijn van de dingen door de atmosfeer en het licht.[34]

Bij Monet speelt de snelle, losse penseeltoets een belangrijke rol bij het creëren van de illusie van de werkelijkheid op het doek. Hij bracht daarin weliswaar een grote variatie aan, maar de toets bleef altijd zichtbaar. De losse penseeltoets genoot al eeuwen een zekere waardering, vooral bij kenners. Zo is er een aardig, alleen in manuscript overgeleverd, zeventiende-eeuws boekje, waarin een hoofdstuk voorkomt met zinnen die de kenner tegen de schilder zou kunnen zeggen om zijn werk te prijzen. Eén van die geadviseerde uitspraken luidt: 'Hoe is het mogelijk dat het penseel zoveel zachtheid kan bereiken met zulke ruwe toetsen en dat zulke schijnbare onzorgvuldigheid zo aantrekkelijk kan zijn.'[35] Monet kon er dan ook op rekenen, dat de werken met ruwe toetsen graag door collega-kunstenaars en echte kenners werden gekocht, terwijl hij de meer gedetailleerde, doorgewerkte schilderijen doorgaans voor de kunsthandel en verzamelaar bestemde.

De eerste opzet van zijn schilderijen was altijd buitengewoon vluchtig, voorzag alleen in

50. Claude Monet, *Amsterdam: De Groenburgwal met de Zuiderkerk* (cat. nr. 34).

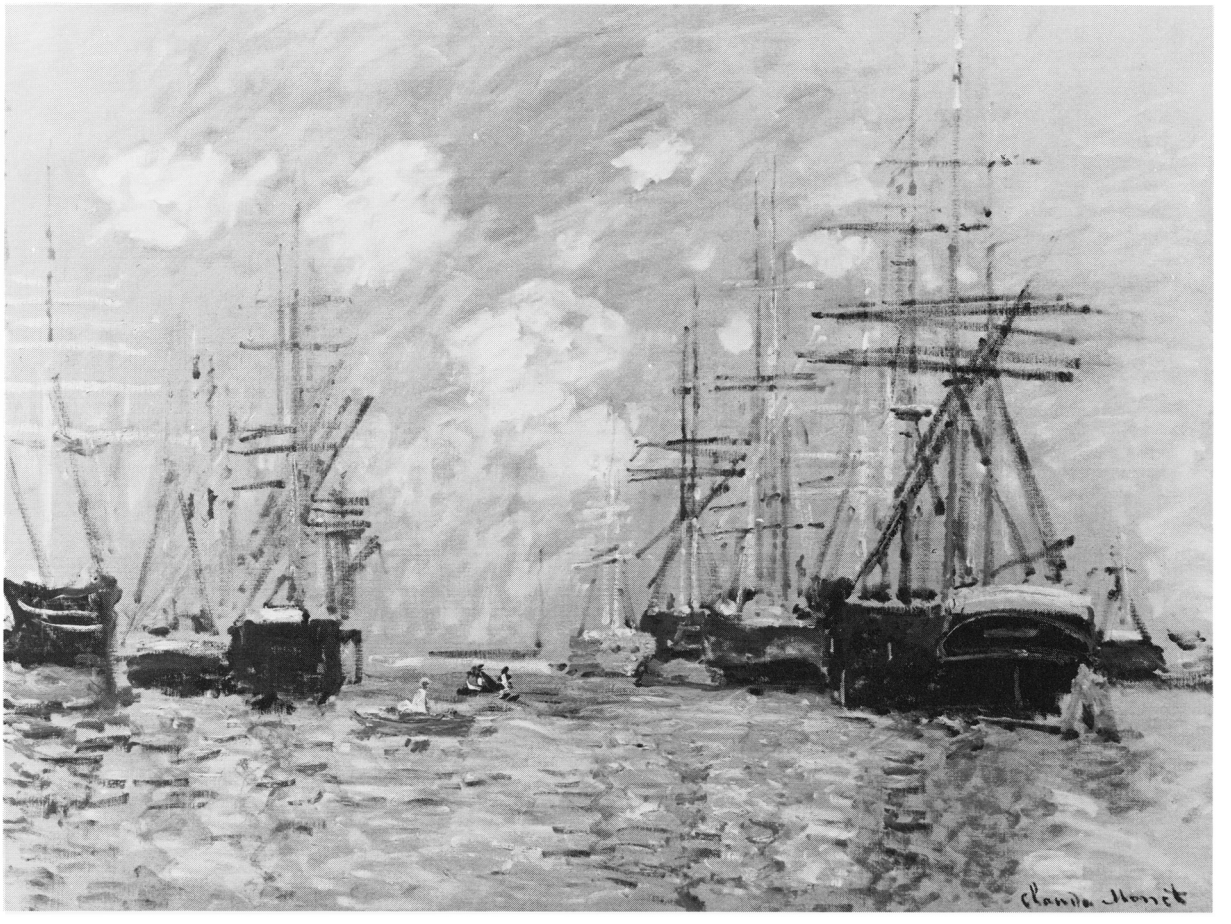
een zeer globale ordening van de vormen, van het licht en de kleur. Dat stadium van het schilderij werd de 'ébauche' genoemd.[36] Hoe consequent hij die techniek toepaste is niet altijd even duidelijk.[37] In de schilderijen uit de Bollenstreek is dat stadium van het werk op vele plaatsen tussen de later aangebrachte toetsen te zien. Het zijn dun uitgestreken, heldere kleuren die het mogelijk maakten dat de schilder niet op elke plaats van zijn schilderij nader terug hoefde te komen. Het schilderij met bollenvelden in Musée Marmottan is voor een deel in die toestand gebleven (afb. 57). Merkwaardig is dat bij de drie Amsterdamse schilderijen die ik nader heb kunnen onderzoeken in twee gevallen de 'ébauche' geheel ontbreekt (afb. 58, 59). Hier fungeert een sprekende, licht-grijze grond als 'vangnet', waarop de schilder zeer summier kon werken, zonder dat het een gekleurde tekening werd; dat zou wel het geval zijn geweest als Monet op deze wijze op een witte grond geschilderd zou hebben. Pas later gebruikte de schilder vrijwel altijd witte gronden, maar toen was zijn techniek veel complexer geworden: toen wilde hij ook bewust voorkomen dat iemand aan het oppervlak zou kunnen zien hoe zijn schilderijen tot stand gekomen waren.[38]

Het is opmerkelijk, dat Monet die twee Amsterdamse schilderijen kennelijk zonder enige voorbereiding direct op het doek kon zet-

51. Claude Monet, *Amsterdam: De Montelbaanstoren gezien vanaf de Oude Schans* (cat. nr. 28).

ten. Monet moet dan ook een fabelachtige zekerheid hebben gehad. Cézanne zei eens tegen iemand die toe stond te kijken terwijl hij schilderde: 'Hoe gemakkeljk kan die vorm mistekend raken. Ik probeer 't zo goed als ik kan en ik vind het vreselijk moeilijk. Monet heeft dat bijzondere vermogen; hij kijkt, en tekent direct in de juiste proporties.'[39]

In de Zaanse schilderijen zijn zo nu en dan sporen van een heel vluchtige schets waar te nemen, maar ook daar moet hij vaak vrijwel direct op de, meestal gelige grond gewerkt hebben en ook daar vervulde die grond de rol van vangnet: er vielen geen 'gaten' wanneer het doek plaatselijk onbedekt bleef. De grote verandering, gezien over de drie Hollandse periodes, betrof vooral de rol van de toets. In de Zaanse periode beschrijft het penseel als het ware de vorm van de dingen. Er is een duidelijke relatie tussen contour van de vormen en penseelrichting (afb. 60, 62). Soms ruw schrijvend, vaak in langwerpige toetsen, meer of minder fijn. Wat een verschil met de Amsterdamse schilderijen, waar de toetsen een eigen leven gaan leiden, los van de vorm. House gebruikt daarvoor het poëtische beeld van vlinders die door een tuin vliegen, en daar lijkt het vaak werkelijk op (afb. 59, 61, 63). De dingen worden niet meer 'beschreven', maar doemen uit die vlekken op. Juist in de periode waarin die schilderijen ontstonden kreeg de groep schilders rond Monet naar aanleiding van diens *Impression: Soleil levant* de geuzennaam 'Impressionisten'. In de schilderijen uit de Bollenstreek is de toets weer veel concreter (afb. 55-57). Vaak is de verf daarin bewust dik opgebracht, zo dik dat het licht op de wanden van de verfwalletjes reflecteert en er als het ware een nieuwe lichtbron aan het schilderij wordt toege-



52. Claude Monet, *Amsterdam: Het IJ* (cat. nr. 27).

voegd. De verfstreken lijken in elkaar verstrengeld. Er ontstaat daardoor een merkwaardig weefsel, dat Monet in zijn latere jaren, bijvoorbeeld in de beroemde serie van de hooibergen, verder ontwikkelde.

Ook met de kleur gebeurt iets. Juist tussen de Zaanse en Amsterdamse periode verdwijnt het zwart vrijwel geheel uit Monets palet.[41] In de Zaanse schilderijen, vooral in de landschappen met bedekte hemel, komt het nog voor (afb. 60). Bij de lichte en tussen-tinten is in die periode veel wit in de verf gemengd (afb. 54, 62). Later vermeed Monet doorgaans het aanbrengen van donkere schaduwpartijen. Vaak had hij het licht vrijwel in de rug, zodat de dingen geen zichtbare schaduwen wierpen. Monet profiteerde aldus van de ontdekking van de 'peinture claire'.[42] Licht, zo had men ontdekt, hoefde in een schilderij niet meer bij de gratie van donkere schaduwen te bestaan, want de illusie van lichtheid kon ook gewekt worden met alleen lichte tinten en door de juiste plaatsing van de kleuren tegen elkaar.

Overigens blijkt dat de impressionisten hun schilderijen – zoals in hun tijd gewoonlijk – tegen een donkere achtergrond exposeerden, zodat op die wijze toch een contrast tussen licht en donker ontstond.[43] Het opvoeren van de kracht van de kleur, het durven confronteren van contrasterende kleuren, werd in die jaren als een gewaagd avontuur beschouwd. Het was geen vorm van koloristische stylering, maar had te maken met het groeiende besef dat toon en kleur in de traditionele schilderkunst zo zeer aan eigen wetten waren gaan gehoorzamen, dat ze alleen nog maar schijnbaar met de werkelijkheid correspondeerden. Wie durfde te bekennen dat de natuur er eigenlijk heel anders uitzag

53. Claude Monet, *Zaandam: De Zuiddijk met het stadhuis en de Oostzijderkerk* (cat. nr. 5).

54. Detail cat. nr. 5.

55. Claude Monet, *Bloembollenvelden en molen bij Rijnsburg* (cat. nr. 41).

56. Detail cat. nr. 41.

57. Detail cat. nr. 42.

dan de schilderijen binnen aan zijn muur, voelde zich bijna een ketter.[44]

Monets vriend en eerste biograaf Théodore Duret gaf in 1878 zijn visie (en waarschijnlijk ook die van Monet) op de doorbraak in de schilderkunst naar een verhevigde kleurigheid aldus weer: 'Het was nodig dat we de Japanse albums zagen voordat iemand aan een rivier durfde te gaan zitten en op zijn doek een helder rood dak, een muur die wit was, een groene populier, een gele weg, blauw water tegen elkaar durfde te zetten. Voordat de Japanners ons het voorbeeld gaven was dit onmogelijk. De schilder loog altijd. De natuur met zijn sterke kleuren verblindde hem; alles wat men ooit op een doek zag waren gedempte kleuren, verdrinkend in een algemene middentoon.'[45] Monets Hollandse productie overziend is dit gevecht om de kleur duidelijk na te voelen. Soms bespeur je hoe hij tot het uiterste ging om die kleurige waarheid in zijn botte felheid op het doek te krijgen (cat. nrs. 7, 35).

Nooit tevreden

Renoir vond uiteindelijk dat Monet gelijk had met zijn volharding in het werken naar de natuur. In een brief in 1891, acht jaar nadat Renoir het had opgegeven om net als zijn vriend Monet consequent *en-plein-air* te schilderen, schreef hij: 'Ik heb een boel tijd verloren door binnen de 4 m² van mijn atelier te werken. Ik zou tien jaar gewonnen hebben door een beetje meer te doen wat Monet gedaan heeft'.[46] Ondanks zijn uitspraken over het bedrog bij het buitenschilderen gaf Renoir Monet dus toch gelijk. De argeloze beschouwer van al die feestelijke schilderijen is wellicht geneigd om Renoir bij te vallen en te gaan leven met het beeld van de schilder Monet die door het landschap wandelend opgewekt het ene schilderij na het andere maakte. Tweeduizend keer getrouw een kleurig beeld van de wereld, tweeënveertig keer Zaandam, Amsterdam en de Bollenstreek.[47] Het lijkt een heerlijk leven, maar de werkelijkheid was anders. Terugkijkend op zijn leven zei Monet: 'Ik lijd onder het schilderen; al mijn oude werk waarmee ik niet tevreden ben, en iedere keer weer de onmogelijkheid om het goed te doen. Ja, iedere keer begin ik aan een doek in de hoop een meesterwerk te produceren. Ik ben het vast van plan. Maar er komt op die manier niets uit. Nooit tevreden te zijn – het is afschuwelijk'.[48] Deze ontevredenheid was echter de motor achter een enorme productie van *plein-air* schilderijen in een niet aflatende poging de vluchtige werkelijkheid te vangen. Hoewel de Hollandse schilderijen slechts een klein deel vormen van het aldus ontstane œuvre werpen ze een interessant licht, zowel op Monet de schilder, als op de Hollandse werkelijkheid van honderd jaar geleden.

* Dit artikel is gebaseerd op onderzoek van dertien Hollandse werken van Monet (cat. nrs. 5, 9, 12, 16, 17, 18, 21, 25, 27, 28, 33, 41 en 42). Ik ben de eigenaars en beheerders van deze schilderijen zeer erkentelijk voor de geboden gelegenheid om de werken uitvoerig te kunnen bestuderen. Het was een voorrecht om de resultaten van mijn onderzoek met John House van het Courtauld Institute of Art, Londen, te kunnen bespreken en te toetsen aan de resultaten van het veelomvattend onderzoek dat hij de afgelopen twee decennia aan de werkwijze van Monet heeft gewijd. Ik ben hem bijzonder dankbaar voor de inzage van zijn, op dat moment nog niet uitgegeven boek *Claude Monet: Nature into Art*, New Haven & London 1986. Het was daardoor mogelijk de aan de onderzochte schilderijen ontleende inzichten te onderbouwen met talrijke bronnen en observaties waarvan hij in zijn boek verslag doet. Aangezien de Hollandse schilderijen bij House nauwelijks aan de orde komen hoop ik met dit artikel een nuttige aanvulling op zijn werk te geven.

Aan een gesprek met Anthea Callen, de auteur van *Techniques of the Impressionists*, New Jersey 1982 dank ik een aantal nuttige suggesties. Verder dank ik de directeur van het Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ronald de Leeuw, voor de gelegenheid die hij mij geboden heeft de nodige reizen voor mijn onderzoek te maken. Tenslotte dank ik mijn collega's Karin van Nes en Vita Fontijn en de stagaires in het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap Anneke Weertsma, Maddie Baten, Evelyne Haarsma en Hélène Kat voor hun aandeel in het literatuuronderzoek, het topografisch onderzoek en hun hulp bij het redigeren en annoteren van dit artikel.

1. Ambroise Vollard, *La vie et l'œuvre de Pierre Auguste Renoir*, Paris 1919, pp. 127-28; R. Régamey, 'La formation de Claude Monet', *Gazette des Beaux-Arts* 1927, pp. 65-84, in het bijzonder p. 80.
2. Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris 1915, p. 88.
3. Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* (gebruikte ed.), Leipzig 1947, pp. 186-87.
4. Renoir en Monet hebben verschillende keren samen geschilderd; afgezien van hun gezamenlijke leertijd in de academie Gleyre in 1862 werkten zij in 1863 samen rond

Fontainebleau; in 1865 in Marlotte; in 1867 in Parijs, bij onder andere Pont des Arts en op de Champs-Elysées; in 1869 bij Bougival, la Guinguette de la Grenouillère; in 1872 en 1874 in Argenteuil; in 1883 aan de Rivièra. Zie François Daulte, *Auguste Renoir: Catalogue raisonné*, Lausanne 1971, pp. 32, 35, 37, 49. Voor een vergelijking van de Grenouillère-schilderijen van Monet en Renoir, zie John House, *Claude Monet: Nature into Art*, New Haven & London 1986, pp. 52, 53.

5. Duc de Trévise, 'Le Pélerinage de Giverny', *Revue de l'art* 1927, p. 122; zie ook House, op. cit. (noot 4), p. 135.
6. Zie voor bronnen met betrekking tot de geschiedenis van *plein-air* schilderen House, op. cit. (noot 4), pp. 135-47.
7. Zie House, op. cit. (noot 4), p. 135.
8. Bijlage III, 5.
9. Mondelinge mededeling van J.D. Bakker, Zaandam.
10. House, op. cit. (noot 4), pp. 135-47.
11. De Zaanse schilderijen zijn aan de langste zijde alle ongeveer even lang (ca. 73 cm). De lengte van de korte zijden varieert van 34 tot 54 cm. Van de vijf uitzonderingen is één de genoemde schets (cat. nr. 16); de andere drie (cat. nrs. 15 en 19) zijn mogelijk afgesneden, de verf van de lucht loopt daar op de omgeslagen bovenrand van het doek door, terwijl bij alle andere onderzochte schilderijen de omgeslagen randen alleen bedekt zijn met de preparatie-laag. De bereidheid van Monet om doeken af te snijden blijkt uit een dagboekaantekening van René Gimpel, *Journal d'un collectioneur*, Paris 1963, p. 20.
12. Vergelijk House, op. cit. (noot 4), p. 155.
13. John Rewald, 'Renoir and his brother', *Gazette des Beaux-Arts* 27 (1945), p. 181.
14. Aan Ambroise Vollard vertelde Renoir in dit verband misprijzend over een schilder die dorpsscènes had geschilderd waarop geen enkele figuur voorkwam. Op een opmerking van Renoir hierover antwoordde de schilder dat er, terwijl hij werkte, niemand op straat liep. Zie Vollard, op. cit. (noot 2), p. 128.
15. Vergelijk William C. Seitz, *Claude Monet*, New York 1960, afb. 10, 11, 15, 16, 21, 22, 40, 41, 42 en 43.
16. Zie House, op. cit. (noot 4), pp. 15-33.
17. Over Monets keuze van onderwerpen op zijn reizen, zie House, op. cit. (noot 4), pp. 23-24.
18. Bijlage II, 3.
19. Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, ed. J. Rewald, Paris 1950, brief van 3-2-1893.
20. Volgens M. Elder, *Chez Claude Monet à Giverny*, Paris 1924, zou Monet reeds in 1856 voor het eerst Japanse prenten hebben gekocht; zie ook House, op. cit. (noot 4), p. 47.
21. Voor Monets gebruik van atelierboten in Argenteuil, Vétheuil en Giverny, en de mogelijke invloed van Daubigny in dit opzicht, zie House, op. cit. (noot 4), pp. 137-40.
22. Duc de Trévise, op. cit. (noot 5), p. 126.
23. Bij telling van het aantal draden per centimeter blijkt dat de doeken op identiek weefsel zijn geschilderd.
24. Geciteerd door House, op. cit. (noot 4), p. 195.
25. Duc de Trévise, op. cit. (noot 5), p. 126.
26. Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris 1899, p. 54.
27. D. Hudson, *For Love of Painting: The life of Sir Gerald Kelly*, London 1975, p. 14; zie ook House, op. cit. (noot 4), p. 144.
28. Bijlage II, 4.
29. Voor een bespreking van Monets activiteiten in het atelier zie House, op. cit. (noot 4), pp. 147-56.
30. Vollard, op. cit. (noot 2), p. 128.
31. Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, 4 dln., Lausanne & Paris 1974-1985, dl. 2, brief nr. 403.
32. Bijlage II, 5.
33. Dagboek van de schilder Theodore Robinson; manuscript in het Boston Museum of Fine Arts, 23-5-1892.
34. Brief aan Geffroy, d.d. 7-10-1890, Wildenstein, op. cit. (noot 31), dl. 3, brief nr. 1076; zie ook cat. tent. *Monet: Painter of light*, Auckland (City Art Gallery) 1985, p. 23.
35. Manuscript in de Koninklijke Bibliotheek Brussel, nr. 15.552, gedeeltelijk gepubliceerd door M.P. Merrifield in *Original Treatises on the Arts of Painting*, New York 1967 (heruitgave editie London 1849), pp. 766-840, in het bijzonder pp. 824-25.
36. De verschillende termen in verband met de voorstadia van het schilderij in de Franse negentiende eeuw worden behandeld door Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New York 1971, in het bijzonder pp. 79-89; House, op. cit. (noot 4), behandelt de betreffende terminologie toegespitst op Monet op pp. 65-69 en 157-67.
37. Over de verschillende schildergronden bij Monet, zie House, op. cit. (noot 4), pp. 63-65.
38. Over de schildertechniek van Monet zijn de laatste jaren de volgende publicaties verschenen: H. Adhémar, 'Modifications apportées par Monet à son Déjeuner sur l'herbe de 1865 à 1866', *Bulletin du laboratoire de Musée du Louvre* 1958, pp. 37-41; G. Sarraute, 'Contribution à la technique des peintres impressionnistes', *International Counsel of Museums* 1969; M. Hours, 'Matière et manière impressionnistes', *Laboratoire de Recherche des Musées de France: Annales* 1974, pp. 5-34; S. Delbourgo et J.-P. Rioux, 'Contribution à l'étude de la matière picturale', *Laboratoire de Recherche des Musées de France: Annales* 1974, pp. 34-43; L. Faillant-Dumas, 'L'écriture picturale et la photographie', *Laboratoire de Recherche des Musées de France: Annales* 1974, pp. 43-64; B. Dunstan, *Painting methods of the impressionists*, New York 1976; E.H. Jones, *Monet unveiled: A new look at Boston's paintings*, Boston 1977, pp. 6-10; R. Herbert, 'Method and Meaning in Monet', *Art in America* 1979, pp. 90-108; voor een kritische reactie op dit artikel, zie House, op. cit. (noot 4), p. 96, noot 30; M. Wilson, H. Wyld and A. Roy, 'Monet's Bathers at la Grenouillère', *National Gallery Technical Bulletin* 5 (1981); Anthea Callen, *Techniques of the impressionists*, New Jersey 1982.
39. J. Borély, 'Cézanne à Aix', in: *L'Art vivant*, juli 1926. Geciteerd door House, op. cit. (noot 4), p. 46.
40. House, op. cit. (noot 4), p. 80.
41. Vijf meer of minder complete lijsten van de pigmenten of aanduidingen van kleuren die Monet op zijn palet had, zijn verzameld door House, op. cit. (noot 4), p.

109. Aan Gimpel, op. cit. (noot 11) vertelde Monet dat hij het gebruik van zwart al jong had opgegeven; dagboekaantekening 28 november 1918.
42. Voor een behandeling van het begrip 'peinture claire', zie R. Shiff, *Cézanne and the end of Impressionism*, Chicago & London 1984, p. 199 etc.
43. House, op. cit. (noot 4), p. 206.
44. Zie de bijdrage van Boudewijn Bakker, p. 28.
45. Théodore Duret, *Les peintres impressionnistes*, Paris 1878, pp. 65-68; verder House, op. cit. (noot 4), p. 299.
46. Brief van Renoir aan Durand-Ruel, 25-3-189, in: Lionello Venturi, *Les archives de l'impressionnisme*, Paris & New York 1939, dl. 1., p. 130.
47. Wildenstein heeft 1963 schilderijen in zijn oeuvrecatalogus opgenomen. Het is bekend dat Monet bovendien vele schilderijen in zijn jeugd heeft vernietigd. In zijn jonge jaren heeft hij naar eigen zeggen, voorafgaand aan de komst van een deurwaarder, tweehonderd schilderijen met een mes kapot gesneden. Zie Gimpel, op. cit. (noot 11), dagboekaantekening 28-10-1918. Durand-Ruel vertelde aan Gimpel dat Monet talrijke schilderijen uit de Londense series van omstreeks 1900 en schilderijen met waterlelies zou hebben verbrand. Idem, dagboekaantekening 29-9-1927.
48. Gimpel, op. cit. (noot 11), dagboekaantekening 28-11-1918.

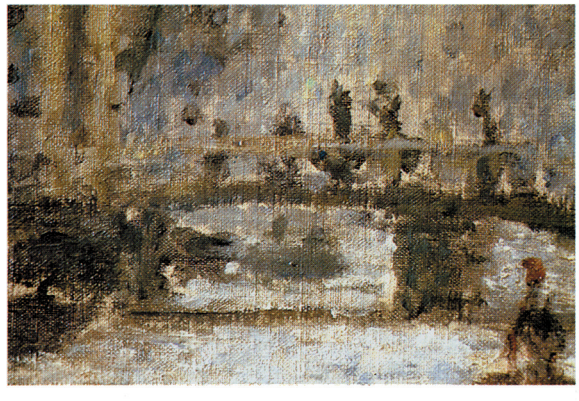
58. Detail van cat. nr. 27.

59. Detail van cat. nr. 28.

60. Detail van cat. nr. 18.

61. Detail van cat. nr. 33.

62. Detail van cat. nr. 9.



63. Detail van cat. nr. 33.

'LA DECOUVERTE DE CLAUDE MONET': JAPANSE PRENTEN IN NEDERLAND TE GEEF ALS PAKPAPIER?

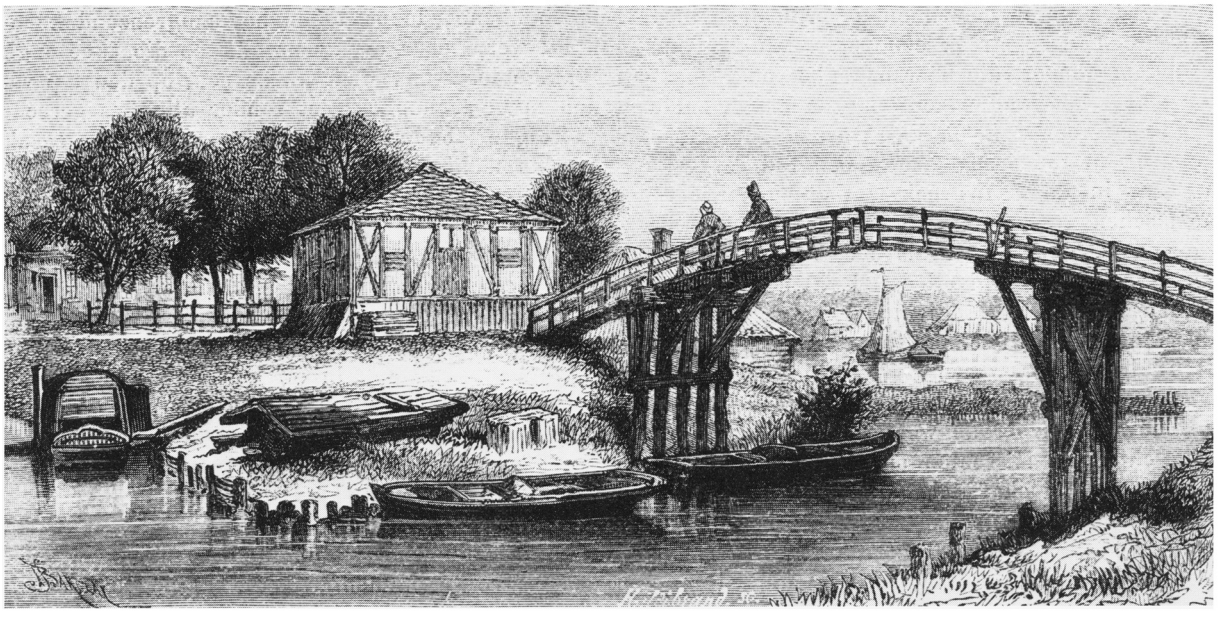
Joop M. Joosten

In deze publikatie is het niet ongepast om aandacht te besteden aan het bekende verhaal over Monets vondst van een stapel Japanse prenten bij een kruidenier in Zaandam. Het verhaal trof ik een paar jaar geleden aan in het tijdschrift *Op de Hoogte* van 1912, waarin het door Tom Schilperoort werd aangehaald naar aanleiding van een tentoonstelling in de Openbare Bibliotheek en Leeszaal van Hilversum over uiteenlopende Japanse kunstvoorwerpen en curiosa.[1] Schilperoort nam het verhaal te baat om duidelijk te maken hoe de Japanse kunst in de vorige eeuw ontdekt moest worden en hoe belangrijk die ontdekking voor Europa is geweest: 'Het was of het leven iets van zijn ingewikkelde omslachtigheid verloor, of het eenvoudiger, duidelijker, begrijpelijker en schooner daardoor werd.' Wie raakt niet nieuwsgierig naar die gebeurtenissen in Zaandam, die mede tot zo'n wending in ons leven hebben geleid?

Het verhaal over Monets vondst is afkomstig uit Octave Mirbeau's *La 628-E8* uit 1907, dat bestaat uit een verzameling van herinneringen, fantasieën en verhalen.[2] Het geheel is gebundeld als een verslag van een gefingeerde autotocht door Frankrijk, België, Nederland en Duitsland; de titel van het boek geeft het nummer van de auto aan waarmee de tocht gemaakt werd. Octave Mirbeau (1848-1917), (toneel-) schrijver en kunstkriticus, moet Monet al sedert het midden van de jaren tachtig van de vorige eeuw gekend hebben. In 1886 zijn zij samen in Noirmoutier geweest; Mirbeau schreef daarna verschillende keren over Monets werk, dat hij zeer bewonderde.

Het verhaal over de Japanse prenten in Zaandam, dat Mirbeau van de kunstenaar zelf zou hebben vernomen, kwam op associatieve wijze tot stand. Mirbeau werd er aan herinnerd, toen hij de houten bruggetjes over de Hollandse vaarten beschreef (afb. 64), die bij hem het beeld opriepen van Japanse prenten. 'Pour la première fois, je redevenais sensible à cet aspect oriental, extrême oriental, qu'ont la plupart des villes et des villages hollandais, sans qu'on sache précisément de quels éléments il est fait. C'est à la fois l'art du Japon qu'ils évoquent, et l'art primordial de la Chine, mais aussi l'art des Indes, et toute la magie des continents baignées d'eau, et des Iles, que la marine néerlandaise hante depuis des siècles, comme si les navigateurs avaient rapporté de ces contrées qui sont au delà des mers lointaines, avec leurs denrées qui les enrichirent, un émouvant rappel de leurs aspects.'[3] In zo'n Duizend-en-één-nacht omgeving, en zeker in die van Zaandam, 'le plus japonais de tous le décors de Hollande', moest vroeg of laat een dag aanbreken als die 'journée féerique où Claude Monet, venu en Hollande (...) trouva (...) la première estampe japonaise qu'il lui eût été donné de voir.'[4].

Dat gebeurde na een bezoek aan de kruidenier toen de kunstenaar ineens bemerkte dat de winkelier Japanse prenten als pakpapier had gebruikt. Verbaasd en opgetogen over zoveel moois snelde hij terug om de rest van de stapel 'inpakpapier' op de toonbank te bemachtigen. De kruidenier bleek zijn hele voorraad voor niets te willen afstaan, aangezien die prenten als inpakmateriaal toch niet deugden en hij bovendien nog over ander, meer geschikter papier bleek te beschikken. Mirbeau besloot zijn verhaal tenslotte met de niet geringe conclusie: 'Ce fut le commencement d'une collection célèbre, mais surtout d'une telle évolution de la peinture française, à la fin du XIXe siècle, que l'anecdote



64. J. Barclay naar Hildebrand, *Kijkje in Zaandam.* Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

garde, en plus de sa saveur propre, une véritable valeur historique. Ceux qui voudront étudier sérieusement cet important mouvement de l'art, qu'on appela du nom d'impressionnisme, ne peuvent la négliger.'[5]

Toen Mirbeau zijn boek schreef was hij natuurlijk op de hoogte van Monets belangstelling voor de Japanse prentkunst. Alleen al uit het feit dat Monet een groot aantal prenten permanent in de eetkamer van zijn huis in Giverny had hangen, kan worden opgemaakt dat de kunstenaar van die belangstelling geen geheim maakte. Opvallend genoeg noemt Mirbeau als één van de door Monet in Zaandam verworven bladen een prent die in de collectie van de schilder aanwezig is: *De Hinden* van Ogata Kōrin.[6]

Maar kon deze prent, die tot de oudste in zijn collectie behoorde, door Monet in Holland wel als pakpapier zijn verworven? Is het verhaal wel geloofwaardig? Hoe het antwoord op die vraag ook moge luiden, Mirbeau's anecdote illustreert in ieder geval op treffende wijze het toenmalige Hollandse gebrek aan belangstelling voor Japanse kunst in het algemeen en Japanse prenten in het bijzonder. Het ontbreken van die belangstelling zou op zich niet zo bijzonder zijn geweest, wanneer daar niet – ik kom er nog op terug – het grote aanbod van Japanse kunst en cultuurgoed in drie openbare collecties in Nederland tegenover zou hebben gestaan.

Tegen die stelling over het gebrek aan belangstelling voor Japanse kunst in Nederland zal men onmiddellijk de belangstelling van Van Gogh als tegenbewijs inbrengen. Zeker, in zijn brief van half januari 1884 aan zijn vriend Furnée schreef Vincent over 'heel mooie dingen' die hij 'uit China en Japan' had gezien. Nauwelijks in Antwerpen gevestigd, eind november 1885, speldde hij daar 'een partij Japansche prentjes' tegen de muur van zijn nieuwe atelier: 'vrouwefiguurtjes in tuinen of aan het strand, ruiters, bloemen, knoestige doorntakken'. In de brief waarin hij Theo hiervan op de hoogte bracht, haalde hij bovendien nog met instemming 'een van de leuzen van de Goncourt' aan: 'Japonaiserie for ever'[7]. In plaats van een tegenbewijs te zijn, onderstreept dit gegeven naar mijn mening juist de stelling. Immers, dit is de eerste maal dat een Nederlands kunstenaar zich zo direct en ook zo positief over Japanse prenten heeft uitgelaten, ruim veertien jaar na de 'journée féerique' van Monet.

Het is goed hier de Franse situatie aan te geven. Voor de ontdekking van de Japanse prentkunst daar worden verschillende data genoemd, alle liggend rond 1860. Als ontdekkers worden

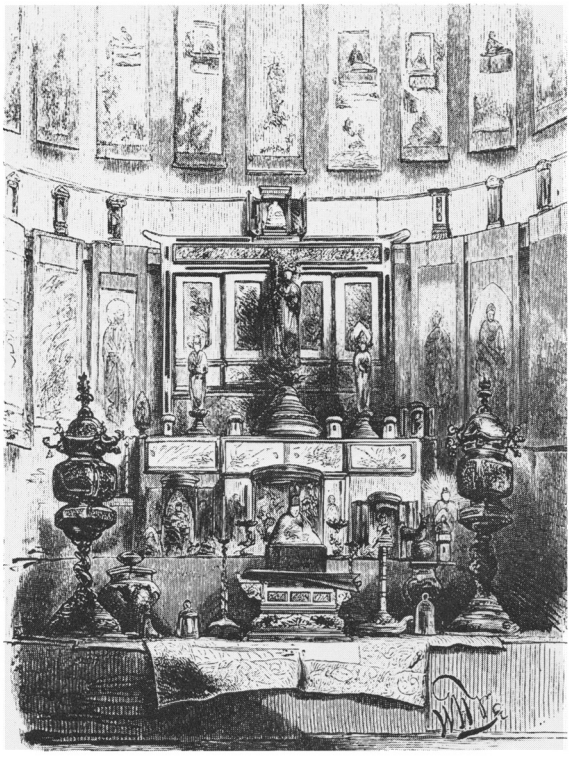
aangemerkt de etser Felix Braquemond, de dichter Charles Baudelaire en het schrijverspaar Jules en Edmond de Goncourt. In 1868 kon de kriticus Zacharie Astruc in zijn artikel 'Le Japon chez nous' in het Franse blad *l'Etendard* – let wel ruim zeventien jaar vóór Van Goghs vermelding van zijn 'partij Japansche prentjes' – achttien namen noemen van vooraanstaande Franse liefhebbers van de Japanse kunst. Als laatste somde hij Monet op met als karakteristiek 'fidèle émule d'Hokusai'.[8]

In tegenstelling dus tot wat Mirbeau ons vertelt, staat hiermee wel vast dat Monet al lang voor zijn reis naar Nederland op de hoogte was van het bestaan van een bijzondere Japanse prentkunst.

Japans cultuurgoed in Nederland

De uitzonderlijke rol van de Republiek der Zeven Provinciën (en later na de Napoleontische tijd Nederland) in de relatie tussen Japan en Europa is uiteraard bekend. Twee eeuwen lang vormde het kunstmatige schiereiland Deshima voor de kust van Nagasaki nagenoeg de enige sluis waardoor goederen uit Japan naar Europa gebracht werden en van waaruit de daar aanwezige Nederlandse vertegenwoordigers als de enige Europeanen in direct contact met de Japanse wereld kwamen. Meer nog dan die goederen zijn de persoonlijke bezittingen en herinneringen van die laatsten uit dat vreemde, verre land hier van belang. Die persoonlijke bezittingen vormden immers meer het echte Japan dan de officiële goederen, die in wezen Europees waren met een Japans jasje: japonaiserie in de geest van de achttiende-eeuwse chinoiserie. Die echte Japanse zaken moeten gezien de strenge, monopoliserende bepalingen inzake de handel uit Japan zeer beperkt in aantal geweest zijn.

In dat laatste kwam enigszins verandering met de terugkeer van Isaac Titsingh (1740-1812), die van 1778 tot 1784 'opperhoofd' van de handelspost op Deshima was. Hij was naar men vermoedt de eerste die bij zijn terugkeer uit Deshima in 1809 een grote verzameling Japanse voorwerpen bij zich had, een verzameling die met zorg bijeengebracht moet zijn. Zijn verzameling was evenwel slechts aan weinigen bekend. Pas in 1893 werd zij openbaar, toen Titsinghs nazaat, J.D.C. Titsingh, haar in Amsterdam liet veilen om plaats te maken voor zijn groeiende collectie moderne kunst. De catalogus van de veiling somt keramiek op, netsuké's, bronzen, lakwerk, kakémono's, prenten en boeken, in totaal 622 nummers.[9] Een tweede, vergelijkbare verzameling, bijeen gebracht door het 'opperhoofd' Hendrik Doeff, die van 1804 tot 1817 op Deshima werkzaam was, ging onderweg naar Nederland door schipbreuk verloren.[10]



65. W. Hekking Jr., *De Hoofdgroep der afdeeling: Japansche godsdienst.* Uit: *Nederlandsch Magazijn* 1863.

Doeffs opvolger J. Cock Blomhoff (1779-1853), die van 1816 tot 1823 'opperhoofd' op Deshima was, bleek meer geluk te hebben. Zijn collectie kwam niet alleen in haar geheel over, maar werd zelfs in 1826 door de Rijksoverheid gekocht en in het Mauritshuis in Den Haag geplaatst, waar de verzameling terecht kwam in het Kabinet van Zeldzaamheden, dat daar sedert 1821 op de benedenverdieping van het museum was ondergebracht. In 1831 werd er de collectie aan toegevoegd van J.G.F. Overmeer

Fischer (1800-1841), die van 1825 tot 1829 als pakhuismeester op Deshima werkzaam was geweest.[11]

Om een indruk te krijgen van het hier geëxposeerde zijn we aangewezen op schriftelijke bronnen. Iets van een beschrijving van wat het Kabinet bevatte vinden we in Van der Aa's *Aardrijkskundig Woordenboek* van 1843: 'In vijf doorlopende zalen, eenen onbegrijpenlijken rijkdom van voorwerpen van allerhanden aard en soort, en welke men als de belangrijkste bijdragen kan beschouwen tot de godsdienstige en burgerlijke plegtigheden, tot de zeden, gebruiken, middelen van bestaan, wijze van uitspanning der overzeesche volken, meer bepaaldelijk tot die der Chinezen en Japanners. Zoo bevatten de twee eerste zalen de voorwerpen uit China, de derde uit Japan, de vierde die uit alle werelddeelen, terwijl de vijfde ter opneming van de Nederlandsche zeldzaamheden en voorwerpen van kunst bestemd is.'[12]

In een niet gedateerde *Korte Handleiding* van de direkteur uit die jaren, A.A. van de Kasteele, wordt het daar tentoongestelde catalogusgewijs opgesomd.[13] Opmerkelijk is evenwel dat noch van der Aa, noch Van de Kasteele over de schilderingen en prenten reppen die tot beide collecties behoorden. Waren deze niet geëxposeerd? Of vonden beide schrijvers ze niet het vermelden waard?

Maar hoeveel merkwaardigs en hoeveel kostbare en zeldzame zaken dit Kabinet ook bevatte, het leverde volgens de directeur van het Leidse Museum van Oudheden in een opstel uit mei 1860 'geen, ook slechts maar enigszins volledig overzigt van hetgeen wij behoeven, om ons van de zeden, gewoonten en gebruiken, den trap van de beschaving en de wetenschappelijke ontwikkeling der bewoners een getrouw en levendig beeld te vormen'. Het daar geëxposeerde was 'meer geschikt tot voldoening van de nieuwsgierigheid en liefhebberij, dan van de behoefte naar degelijke kennis en grondig onderrigt'.[14]

Het Kabinet bleef tot 1875 in het Mauritshuis. Daarna werd het overgebracht naar het pand Lange Vijverberg 15, waar Van Gogh de collectie misschien gezien heeft. In 1883 werd het Kabinet opgeheven en werd het ethnografisch gedeelte naar Leiden overgebracht, waar het terecht kwam in het Rijks Ethnografisch Museum, het huidige Museum voor Volkenkunde.

Het Rijks Japans Museum Von Siebold

Bestonden de collecties van Cock Blomhoff en Overmeer Fischer ongetwijfeld nog uit willekeurig gekozen Japanse curiosa, met de komst van de arts Ph.F. von Siebold (1796-1866) op Deshima in 1823 kreeg het verzamelen een meer academisch en professioneel karakter. Von Siebold moet zich tot taak hebben gesteld een zo compleet mogelijke collectie bijeen te brengen, zodat van nu af aan niet alleen geïnteresseerden in Nederland zich een duidelijk beeld konden vormen van de leef- en denkwijze van het Japanse volk, maar ook de geleerde over een deugdelijk apparaat kon beschikken voor het opbouwen van een ethnografische wetenschap en de overheid toegang had tot een alleszins betrouwbare ideeënbus voor een verdere uitbouw van de handel. Na zijn terugkeer in Nederland in 1830 begon Von Siebold onmiddellijk zijn woonhuis aan het begin van het Leidse Rapenburg in een Japans museum om te bouwen. Spoedig ook probeerde hij de Rijksoverheid over te halen de collectie van hem te kopen, waarmee hij zijn verdere onderzoek zou kunnen financiëren. In 1836 ging het Rijk inderdaad tot aankoop over en was het Rijks Japansch Museum Von Siebold een feit.[15]

De collectie was evenwel geen rustig leven beschoren. In 1838 al verhuurde Von Siebold de benedenverdieping van zijn huis aan studenten voor het inrichten van de Societeit en dat betekende overlast en inkrimping van de expositieruimte. In 1847 moest hij het huis zelfs verkopen en werd de collectie overgebracht naar een veel kleiner pand aan de Paardensteeg, de huidige Prinsessekade, waar zij tot 1859 bleef. De behuizing moet hier nog al te wensen hebben overgelaten. Na het vertrek van Von Siebold uit Leiden in 1859 pakte de directeur van het Museum van Oudheden, de tot zijn plaatsvervanger benoemde C. Leemans, de onhoudbaar geworden situatie drastisch aan, zodat binnen een jaar de collectie naar een nieuw en beter geëqui-

66. August Allebé, *Japanse poppen,* 1881. Amsterdam, Historisch Museum. Allebé's toelichting luidt aldus: 'Met behulp van Japansche poppen, toen ik het voornemen had om iets Japansch te probeeren, waar natuurlijk niet gekomen is. Deze kunnen aldus opgezet worden dat de kleine de leege plek bedekt blauw minder hard dan dit is, meen ik het beste.'

peerd pand aan de Breestraat kon worden overgebracht.

In het nieuwe pand werd de collectie opgesteld volgens de door Von Siebold uitgedachte opzet. Ook hier ontbreken afbeeldingen en moeten wij ons tevreden stellen met geschreven bronnen. Dankzij het reeds genoemde verslag van Leemans na de openstelling van de collectie in mei 1860, dat na publicatie in de *Nederlandsche Staats-Courant* werd overgenomen door *De Tijdstroom* en vervolgens door dit maandschrift werd uitgebracht als handleiding voor de bezoeker, kunnen we ons een redelijk beeld vormen van wat er in dit nieuwe museum getoond werd.[16]

Von Siebold had, aldus Leemans, de collectie in vier grote afdelingen ingedeeld: 1. 'de wetenschappelijke voorwerpen, handschriften, boeken, teekeningen, platen, munten en eenige oudheden'; 2. 'voortbrengselen van het land, van de nijverheid der inwoners, kunsten en ambachten'; 3. 'modellen van gebouwen, schepen, werktuigen, gereedschapen en huisraad, of ook die werktuigen en het gereedschap zelf'; 4. 'de voorwerpen etcetera, van de cijnsbare en aan Japan toegevoegde landen, alsmede die van andere volken en landen', tezamen vormend een afdeling 'gewijd aan de vergelijkende Ethnographie'.[17]

Tot het opgestelde behoorden vele losse teekeningen. Deze waren verspreid over alle expositiezalen, langs de wanden of vrij van de zolderingen hangend. De onderwerpen waren gerangschikt in samenhang met het eromheen geëxposeerde. Zo vond men er: 'afbeeldingen van *godsdienstige voorwerpen* van goden, priesters, monniken, tempels, kapellen, plegtigheden en feesten; van *zeden en gebruiken,* klederdragten, bedrijven, landbouw, vischvangst en jagt, grondteekeningen van tuinen en landhuizen, ambachten, handwerken en werktuigen, wapens en schepen. *Landschappen,* land- en zeegezigten. (...) *Proeven van kunstwerk* van in 1823-1830 in Japan *levende teekenaars,* waaronder eene verzameling van teekeningen van de beroemdste meesters in Jedo en van schetsen door de dus genoemde *snelschilders* vervaardigd. Teekeningen *bij feesten* en *plegtigheden in gebruik* van geschiedkundigen of godsdienstigen aard, portretten, landschappen, dier- en bloemstukken, en mengelingen; teekeningen die als geschenken in de Sinto-tempels werden opgehangen, en teekeningen op *kerkvaandels, kamerschutten, waaijers* enz (...) De waarde van deze in hare soort eenige verzameling wordt verhoogd, daar zij die niet enkel door den aard der voorgestelde onderwerpen erlangt, maar haar ook ontleent aan eene meestal uitmuntende bewerking, waardoor de teekeningen tevens als proeven van kunst beschouwd kunnen worden. Zeer vele dier, ook uit dit laatste oogpunt zich kenschetsende stukken, op zijde geteekend en van de hand van met roem bekende meesters, werden in Japan zelf tegen goud betaald. Vooral verdienen de gezigten op Jedo van den hofschilder Hoksai en die van den beroemden Fusiberg door Tekkaï van Ohosaka genoemd te worden; terwijl eene reeks van teekeningen van krabben en insekten door den kunstenaar Tetsan naar de natuur en insgelijks op zijde vervaardigd onder den besten behooren die Japan heeft opgeleverd.'[18]

Waar we ook hier niets over horen is de toch niet onaanzienlijke verzameling prenten en prentenboeken die het museum rijk was. Mogelijk is zij nog even ter sprake gebracht onder het hoofd 'Voortbrengselen van kunst en kunstnijverheid', waar vermeld is: 'Papier en voorwerpen van papier vervaardigd, boeken, houtsnedeplaten, boekbinderswerk; van het papier een rijke verscheidenheid van monsters in allerlei soorten en patronen.'[19]

Nog in hetzelfde jaar werd het museum verrijkt met de achttien zesdelige kamerschermen, die door de toenmalige Shôgun van Japan aan Koning Willem III waren geschonken. Voordat deze schermen aan het museum werden overgedragen kon het publiek ze gedurende april 1860 in de Leidse Stadsgehoorzaal bewonderen.

Het Rijks Japansch Museum Von Siebold moet tot 1883 in de Breestraat gevestigd zijn geweest. In 1864 werd de naam evenwel veranderd in Rijks Ethnografisch Museum. Bij de reorganisatie van negentien jaar later werden de Chinese en Japanse verzamelingen van zowel Leiden als Den Haag in het huis Rapenburg 67 samengebracht.

67. George Hendrik Breitner, *Meisje met witte kimono*. Enschedé, Rijksmuseum Twenthe.

Het Museum voor Japansche Zeldzaamheden

De ingrijpende politieke en maatschappelijke ontwikkelingen en omwentelingen in Japan als gevolg van het optreden van de Amerikaanse Commodore M.C. Perry in 1853 en 1854, waardoor dit land gedwongen werd zich voor de buitenwereld open te stellen, hadden uiteraard hun repercussies op de verhouding Japan-Nederland. Hoewel de Nederlandse regering er alles aan gelegen was de gunstige handelspositie in Japan te handhaven zag zij zich toch gedwongen het initiatief uit handen te geven en over te dragen aan particuliere ondernemingen.
Vanaf 1858 trad vervolgens de Nederlandse Handel-Maatschappij in haar rechten. Om in te kunnen spelen op de nieuwe situatie en het Japanse vertrouwen te winnen verzocht deze maatschappij Von Siebold om de situatie in Japan te onderzoeken en de Maatschappij bij het shôgunaat te introduceren. Een van de resultaten van Von Siebolds tweede reis was een tweede Japanse collectie in de geest van de eerste. Een jaar na zijn terugkomst in 1862 werd de collectie geëxposeerd onder de naam 'Japansche Tentoonstelling' in de lokalen van de Amsterdamsche Vereeniging voor Volksvlijt, die daar Von Siebold toe had uitgenodigd (afb. 65). Zo kreeg Von Siebold de gelegenheid 'eene proeven van de uitkomsten mijner wetenschappelijke navorschingen in het algemeen en meer bijzonder ten aanzien van kunst, nijverheid en voortbrengselen, geschikt voor den uitvoerhandel, ter bezigtiging en beoordeling en vooral ter aanmoediging van den eeuwen ouden in dat rijk gevestigden Hollandschen handel aan het handeldrijvend publiek en de beoefenaars van wetenschap en kunst in Nederland's hoofdstad ten toon te stellen. Wanneer de "Japansche tentoonstelling" zich voordeelig kenmerkt door buitengewoon zeldzame en voor wetenschap, kunst en nijverheid belangrijke voorwerpen, zoo heb ik zulks te danken aan mijn roeping door den *Taikun* naar zijne hoofdstad Yedo en aan mijne betrekkingen met rijksgrooten met geleerden en kunstenaars – mijn vrienden.'[20]

Pogingen van Von Siebold het rijk weer voor aankoop te interesseren liepen ditmaal uit op niets.[21] Hoewel volgens de jaarverslagen van het Amsterdamse Koninklijk Zoölogisch Genootschap Natura Artis Magistra, dat twee jaar tevoren in zijn dierentuin een ethnografisch museum had gesticht, serieuze interesse voor de collectie toonde, bleven de onderhandelingen zonder resultaat.[22] De collectie werd daarop door Von Siebold naar Duitsland overgebracht en belandde tenslotte in het Münchense Museum für Völkerkunde.

In de loop van de volgende jaren heeft het Genootschap Natura Artis Magistra toch nog zoveel 'zeldzaamheden op de zeden en gebruiken der Japanners betrekking hebbende' bijeen weten te brengen, dat in 1876 een afzonderlijke zaal met deze collectie werd gevuld. Inhoudelijk week dit Museum voor Japansche zeldzaamheden' niet af van het Haagse Kabinet en het Leidse Museum.[23] De verzameling werd in 1921 tezamen met het gehele Ethnografische Museum van het Genootschap overgedragen aan de Vereeniging Koloniaal Instituut, die de collecties onderbracht in het in 1923 geopende Koloniaal Museum, het huidige Tropenmuseum.

Japan en de Nederlandse kunstwereld

Toen Monet in 1871 naar Nederland kwam was Japan hier dus zeer tastbaar aanwezig. Zonder al te veel moeite kon men zich in Nederland een redelijk beeld vormen van de Japanse kunst en cultuur. Ten eerste waren er de genoemde openbare collecties met Japanse voorwerpen, en ten tweede kon de geïnteresseerde beschikken over diverse publicaties van de Deshimagangers, die vanaf de jaren twintig met grote regelmaat op de Nederlandse markt verschenen.

Wanneer men leest met hoeveel moeite Franse liefhebbers informatie over Japanse kunst moesten bemachtigen, realiseert men zich pas de uitermate gunstige Nederlandse situatie in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw. Maar wie in de kunstwereld hier keek er toen naar om? Tot nu heb ik slechts één geval van zo'n belangstelling in die jaren kunnen traceren, zij het dat die belangstelling niet in Nederland, maar in Frankrijk gewekt werd. Het betreft de Haagse schilder David Adolph Constant Artz (1837-1890), waarover P.A. Haax-

man Jr. in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* van 1898 schreef: 'Tijdens Artz' verblijf in Parijs vierde daar de Japansche kunst hoogtij. De hartstocht voor Japansch vervulde de geheele kunstwereld, niet alleen zich uitent in 't verzamelen van bibelots en in de interieure decoratie van de woningen met Japansche meubelen en kunstvoorwerpen, maar ook in de sujetten der beeldende kunstenaar. Artz schilderde toen verscheidene genre stukken *à la Japonaise,* d.w.z. Parijse figuren in een Japansche omgeving van mooie gekleurde stoffen en draperieën.'[24] In de veilingcatalogus van Artz' nalatenschap, die geëxposeerd en geveild werd in de zaal van de Haagse schildersvereniging Pulchri Studio in 1891, staan onder nr. 144 'Huit estampes japonaises' en onder nr. 166 'Deux petits volumes japonais illustrés' vermeld, die hij in zijn Parijse periode blijkbaar verworven had.[25] Hoe sterk afwijkend Artz's smaak wel was, blijkt uit het feit dat zijn destijds eveneens in Parijs verblijvende vrienden, Jacob en Mathijs Maris, geheel niet in de ban van de Japanse kunst zijn geraakt, hoewel zij door Artz op de kwaliteiten van die kunst moeten zijn gewezen.

Zonder overdrijving kon Carel Vosmaer in de *Nederlandse Spectator* zijn bespreking van Louis Gonse's *l'Art japonais* uit 1883 openen met: 'In Engeland, Duitsland en Frankrijk is de Chineesche en vooral de Japansche kunst sedert lang als *kunst* erkend en sinds eenige jaren ook als zoodanig in de musea voor kunst opgenomen. Bij ons is men noch te zeer gewoon de Chineesche en Japansche voorwerpen, gelijk men dat sedert de 17e eeuw deed, te rangschikken onder: "curiositeiten"; dat zij sedert eenige jaren als toelichting en kenbron voor ethnographie een voorwerp van degelijke studie bij enkelen werden, was reeds een groote schrede voorwaarts. Met weinige uitzonderingen beschouwt echter de grootere menigte de voortbrengselen van het verre Oosten noch als zeldzaamheden, en hij die in ernst de hoge beteekenis en waarde der Chineesche en vooral der Japansche kunst betoogt, geldt noch voor "een rare chinees"'.[26]

Dat er al een kentering aan de gang was bij de jonge generatie kunstenaars kon hij niet weten. Deze nieuwe interesse zou pas in de tweede helft van de jaren tachtig manifest worden, zij het als deel van een meer algemeen orientaals gerichte belangstelling (afb. 66, 67). De specifieke belangstelling voor de Japanse prentkunst kwam pas rond 1890 op gang, waarbij de impulsen niet uit Nederland, maar uit Frankrijk kwamen.

'La découverte de Claude Monet'

Was Monet, zo kan men zich afvragen, zich bewust van de aanwezigheid van al dat Japanse cultuurgoed in Nederland? Dat er van oudsher nauwe relaties tussen Nederland en Japan hadden bestaan moet aan iedere wat meer dan oppervlakkig geïnteresseerde Fransman bekend geweest zijn. In iedere enigszins serieuze studie kon zo'n iemand bovendien verwijzingen vinden naar de ook voor een Frans publiek toegankelijke publicaties van Thunberg, Titsingh en Von Siebold.

'A la Haye se trouvent dit-on des chefs d'œuvres', noteerde Zacharie Astruc in 1867 voor zijn artikelen over Japanse kunst in *l'Entendart.*[27] Wie waren die 'men'? Van tenminste enkele Franse 'japonistes' is bekend dat zij het Museum in Leiden bezocht hebben. 14 september 1861 noteerden de gebroeders de Goncourt in hun dagboek dat zij in Leiden het Rijks Japansch Museum bezocht hadden: 'Au musée Siebold, des croquades à l'encre d'artistes japonais, qui ont l'esprit et la tache pittoresque d'un bistre de Fragonard.' Hoewel zij de dag tevoren het Mauritshuis hadden bezocht, noteerden zij in hun dagboek evenwel niets over het Kabinet van Zeldzaamheden.[28]

Hoe goed zij op de hoogte waren van de Japanse voorwerpen in Nederland, blijkt overigens uit een aardig verhaal van de Haagse schilder Philippe Zilcken, die meende Edmond een interessante inlichting te kunnen geven naar aanleiding van een artikel van diens hand over Japanse kunst in de *Figaro.* Hij zal wel vreemd opgekeken hebben toen hij de volgende reactie van De Goncourt kreeg:

> *27 Mars '81*
> *Monsieur. Je vous remercie du sentiment sympathique qui vous a fait m'écrire, mais croyez bien cette opinion n'a pas été*

avancé à la légère. Je m'occupe depuis trente ans du Japon, j'ai vu le Musée de la Haye et sauf les laques, les kakemonos, et des kakemonos que nous n'avons pas en Europe, et enfin la porcelaine appelée ancien Japon, pour moi tout le reste est de la copie de l'art chinois, et l'art japonais, la nature vue par un oeil japonais, ne commence qu'a O-Kou-sai. C'est ainsi que sans conteste la plus belle statue japonaise possédée par M. Cermuschi est du temps Louis XVI, ou peut-être du directoire, que les bronzes semblables à de la cire de To-oun et de Seï-Muo sont de bronziers morts il y a quarante ou cinquante ans, etc. etc., mais il faudrait lire les pages que j'ai consacrées à défendre cette opinion, qui sera combattue parce qu'elle renverse les idées reçues, mais que je crois en thèse générale, vraie, très vraie.
Veuillez agréer, monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

Edmond de Goncourt[29]

In Parijs, dat Zilcken korte tijd later bezocht, wachtte hem nog een andere verrassing. Bij Desoye, de meest vooraanstaande kunsthandel in Japanse voorwerpen in de rue de Rivoli, kreeg hij niet alleen het adres van De Goncourt, die volgens Mme Desoye dezelfde smaak had als Zilcken, maar ook de mededeling dat zij De Goncourt 'vele mooie zaken had verkocht, die zij van een langdurig verblijf in Japan had meegebracht, waar zij ook Von Siebold had ontmoet.'[30]

Behalve de gebroeders de Goncourt heeft ook Louis Gonse de collectie in Leiden bezocht. In zijn *L'art japonais* uit 1883 schreef hij: 'La bibliotheque de Leyde renferme aujourd'hui la plus belle et la plus précieuse collection de livres illustrés japonais, qui existe au monde'. En in de herdruk van 1886: 'Le Musée ethnographique de Leyde renferme une collection de sept à huit cent kakémonos rapportés par Siebold, dont quelques sont de premier ordre.'[31]

Op grond van deze schaarse berichten is het moeilijk te zeggen of Monet enige notitie heeft gehad van het in Nederland aanwezige Japanse cultuurgoed. Zonder het verhaal van Mirbeau, om daar op terug te komen, geheel naar het rijk der literaire fabelen te verwijzen, plaats ik er toch grote vraagtekens bij. Hoe meer men zich een voorstelling probeert te maken van de wijze waarop die prenten op de toonbank in Zaandam terecht zijn gekomen, hoe onwaarschijnlijker het verhaal wordt. Hoe groot was die stapel? Waren het tien, twintig, vijftig, honderd prenten? Hoe kon iemand destijds aan zo'n stapel prenten komen? Kan het toeval zijn dat de eerste Japanse prenten en prentenboeken in Frankrijk volgens de overlevering eveneens als pakpapier gebruikt zouden zijn? Waarom zou Monet niet hier of daar in Amsterdam bij een boek- en platenhandel een paar prenten hebben gekocht die door deze of gene Deshimaganger verkocht waren?[32] Gezien de geringe belangstelling in Nederland kan er nooit een groot bedrag voor zijn gevraagd. Misschien was het wel een prijs waarvoor je in Parijs – bij wijze van spreken – alleen maar pakpapier kon kopen. Wie zou bij zo'n buitenkansje niet het gevoel van een 'journée féerique' krijgen.

1. Tom Schilperoort, 'Over den invloed der Japansche kunst en haar nut', *Op de Hoogte* 9 (1912), pp. 461-65.
2. Octave Mirbeau, *La 628-E8*, Paris 1907, pp. 206-10. De in 1977 verschenen herdruk werd door Rudy Kousbroek besproken in het Cultureel Supplement van *NRC/Handelsblad* van 2 oktober 1981: 'Xerox-E: de Japanse prenten van Claude Monet.'
3. Ibid., p. 206.
4. Ibid., p. 207.
5. Ibid., p. 209.
6. Geneviève Aitken en Marianne Delafond, *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny*, Giverny 1983, cat nr. 196.
7. *Verzamelde brieven van Vincent van Gogh*, 2 bdn., Utrecht & Antwerpen 1973, bd. 1, briefnr. 351a, p. 375; bd. 2, briefnr. 437, p. 108.
8. Zacharie Astruc, 'Le Japon chez nous', *l'Etendard* 26 mei 1868; aangehaald door Sharon Fletcher, *Zacharie Astruc: Critic, Artist and Japoniste*, New York & London 1978, p. 360.
9. Cat. *l'Art japonais: La collection du Dr. J. Titsingh à la Haye*, Amsterdam (Frederik Muller) 12 april 1893; Frits Lugt, *Repertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art et la curiosité*, 3 dln., Le Haye 1938-64, dl. 3, nr. 51598.
10. Hendrik Doeff, *Herinneringen uit Japan*, Haarlem 1833.
11. Th. H. Lusingh Scheurleer, 'Het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden en zijn betekenis voor het Rijksmu-

seum', *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 9 (1956), pp. 270-308; F.J. Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed,* 's-Gravenhage 1975, pp. 57, 123-25. Zie ook P.H. Pott, *Naar wijder horizon, 's-Gravenhage z.j..*

12. A.J. van der Aa, *Aardrijkskundig Woordenboek der Nederlanden,* dl. 4, Gorinchem 1843, p. 790.
13. A.A. van de Kasteele, *Korte Handleiding ter bezichtiging der verzameling van zeldzaamheden in het Koninklijk Kabinet op het Mauritshuis in 's-Gravenhage,* 's-Gravenhage z.j..
14. C. Leemans, 'Rijks Japansch Museum Von Siebold', *Nederlandsche Staats-Courant,* 9 mei 1860; herdrukt in *De Tijdstroom* 3 (1860), dl. 2, pp. 204-19 (citaat p. 204), en in brochurevorm als *Korte Handleiding bij het bezigtigen van het Rijksmuseum Von Siebold,* 's-Gravenhage 1860.
15. Leemans, op. cit. (noot 14). Zie ook C.C.F.M. le Roux, *Overzicht van de geschiedenis van het Rijksmuseum voor Volkenkunde 1837-1937. Gedenkschrift uitgegeven bij de heropening van het museum op den 30sten November 1937,* Leiden z.j.; en Duparc, op. cit. (noot 11), pp. 63 en 134-39. Zie over Von Siebold: Bijleveld, 'Verloren glorie. Jhr. Dr. F. von Siebold en zijn buitenplaats Nippon', *Leids Jaarboekje* 17 (1920), pp. 102-29; het Siebold-nummer van *Nieuws uit Japan* 1977, voorjaar, met artikelen van verschillende auteurs; Yu-Ying Brown, 'The Von Siebold collection from Tokugawa Japan', *The British Library Journal* 1 (1975), pp. 163-70 en ibid., 2 (1976), pp. 38-55.
16. Leemans, op. cit. (noot 14).
17. Ibid., p. 209 (brochure p. 16).
18. Ibid., p. 212 (brochure p. 19).
19. Ibid., p. 214 (brochure p. 21).
20. *Handleiding bij het bezichtigen der verzameling voorwerpen (...) bijeengebracht door Jhr. Ph. F. von Siebold in 1859-1862,* Amsterdam 1863. Zie ook P.H. Witkamp, 'De tentoonstelling van Japansche voorwerpen te Amsterdam', *Nederlandsch Magazijn* 1863, pp. 377-79.
21. Lunsingh Scheurleer, op. cit. (noot 11), p. 295.
22. Zie ook: P.H. Witkamp, *Natura Artis Magistra,* z. pl. 1864, p. 48 noot 1.
23. R.T. Mailand, 'Ontstaan, ontwikkeling en bloei van het Koninklijk Zoölogisch Genootschap Natura Artis Magistra te Amsterdam', *Bijdrage tot de Dierkunde* 1888, Feestnummer, p. 21. Zie ook J.E. Rombouts, *Artis: Kijkjes in de dierentuin,* Amsterdam z.j., pp. 403-4.
24. P.H. Haaxman Jr., 'David Adolphe Constant Artz', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 8 (1898), dl. 15, pp. 304-5.
25. Cat. *Atelier Adolphe Artz,* La Haye (Boussod, Valadon & Cie) 27-28 januari 1891 (Lugt, op. cit. (noot 9), dl. 3, nr. 495993). Onder nr. 219 wordt vermeld een 'paravant japonais à deux batants' en onder nr. 221 een 'Robe japonaise, vert clair à fleurs brodées'.
26. *De Nederlandsche Spectator* 1883, pp. 379-80.
27. Aangehaald door Fletscher, op. cit. (noot 8), p. 349, noot 33.
28. *Edmond et Jules de Goncourt: Journal,* dl. 4, Paris 1956, pp. 239-40.
29. Ph. Zilcken, 'Quelques souvenirs sur Edmond de Goncourt', *La Revue de Hollande* 1 (1915), dl. 2, pp. 61-66. Zie ook: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 6 (1896), dl. 12, pp. 222-33.
30. Niet gepubliceerde autobiografie van Phillipe Zilcken in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te 's-Gravenhage, p. 22 (mijn cursivering).
31. Louis Gonse, *l'Art japonais,* Paris 1883, dl. 2, p. 339; idem, *l'Art japonais,* Paris 1886.
32. Bij het afsluiten van dit verhaal viel mij nog het volgende interessante gegeven in handen. In haar opstel 'Documentary Evidence for the Availability of Japanese Imagery in Europe in Nineteenth- Century Public Collections', *Art Bulletin* 68 (1986), pp. 110-11, vermeldt Phyllis Floyd dat de Bibliothèque Nationale in Parijs meerdere Japanse prentenboeken en prenten bezit die in 1855 van de Nederlandse geschied- en letterkundige U.G. Lauts (1787-1865) zijn verworven.

MONET EN THEO VAN GOGH*

Ronald Pickvance

Dat Theo van Gogh een belangrijke rol speelde als bevlogen kunsthandelaar, geestdriftig aanhanger en trouwe vriend van veel vooraanstaande impressionistische en post-impressionistische schilders is genoegzaam bekend (afb. 68). Zowel Gauguin als Pissarro hebben hem als pleitbezorger van hun werk hoge lof toegezwaaid. Omdat de Parijse magazijnboeken van Boussod, Valadon et cie – de opvolgers van Goupil – bewaard zijn gebleven, is de historicus in staat Theo's aankopen van 1884 tot oktober 1890 in kaart te brengen. Dankzij het voortreffelijke, in 1973 gepubliceerde artikel van John Rewald, 'Theo van Gogh, Goupil and the Impressionists', hebben wij nu van Theo's inspanning een duidelijk beeld.[1]

Gedurende de tweede helft van de jaren tachtig van de negentiende eeuw verhandelde Theo het werk van de impressionisten Degas, Guillaumin, Monet, Pissarro, Renoir en Sisley, en de post-impressionisten Cézanne, Gauguin, Redon en Toulouse-Lautrec. Van deze tien kunstenaars was het Monet wiens schilderijen veruit in de meerderheid waren. Uit de magazijnboeken van Boussod en Valadon blijkt dat Theo tenminste 3 Renoirs kocht, geen van alle rechtstreeks van de kunstenaar zelf; 3 Guillaumins, alle rechtstreeks van de kunstenaar; 9 Sisleys, waaronder 5 afkomstig van de kunstenaar; 20 werken van Degas, waaronder 14 van de kunstenaar; 20 Pissarro's, waaronder 18 van de kunstenaar: al met al dus 55 impressionnistische werken. Theo kocht tevens 1 Cézanne (niet direct van de kunstenaar), 1 Redon, 1 Toulouse-Lautrec en 11 Gauguins: tezamen 14 post-impressionistische werken. In totaal dus 69 werken van negen kunstenaars. Het toeval wilde dat Theo van Monet eveneens 69 schilderijen verhandelde, waaronder 42 doeken die rechtstreeks afkomstig waren van de schilder zelf.[2]

Theo werkte met evenveel elan voor Monet als voor de andere kunstenaars: hij regelde de verkoop aan verzamelaars en organiseerde twee belangrijke tentoonstellingen in zijn kleine galerie aan de Boulevard Montmartre, de eerste in juni 1888, en de tweede in februari-maart 1889. Het was verder aan Theo's initiatief en ondernemingsgeest te danken, dat er in april-mei 1889 een tentoonsteling kwam van twintig werken van Monet in het Londense filiaal van Boussod en Valadon (waar deze firma toen nog steeds bekend stond als Goupil). De door Theo in Parijs georganiseerde tentoonstelling resulteerde in een van de fraaiste voorbeelden van opportune en scherpzinnige kritiek, afkomstig van twee van Monets meest fervente aanhangers, Gustave Geffroy en Octave Mirbeau.

De relatie tussen kunstenaar en kunsthandelaar, die in de boeken van de firma *sec* geregistreerd is, krijgt een extra dimensie dankzij de hier gepubliceerde brieven van Monet aan Theo van Gogh, acht in totaal, die alle eigendom zijn van de Stichting Vincent van Gogh. Tussen april 1887 en oktober 1890 schreef Monet vermoedelijk zo'n twintig brieven aan Theo. De ontbrekende brieven zijn misschien ooit terechtgekomen in de dossiers van Boussod en Valadon en zijn nu voorgoed verloren. Niet één van Theo's antwoordbrieven is bewaard gebleven.

Monet en Theo van Gogh ontmoetten elkaar vermoedelijk in april 1887, bijna een jaar na het laatste bezoek dat de kunstenaar aan Nederland bracht om de bollenvelden te schilderen. Monet had kort van tevoren een meningsverschil gehad met Durand-Ruel, die al sinds 1872

68. *Theo van Gogh,* omstreeks 1889. Foto: Rijksmuseum Vincent van Gogh (Vincent van Gogh Stichting).

Monets belangrijkste handelaar was geweest. Hij was het volstrekt oneens met de pogingen van Durand-Ruel om de Amerikaanse markt te penetreren. Monet exposeerde niet langer samen met de impressionisten en was met name afwezig tijdens hun achtste en laatste groepstentoonstelling van 1886. In plaats daarvan had hij er sinds 1885 de voorkeur aan gegeven om te exposeren in de deftigere en in kunsthistorisch opzicht eclectische zomertentoonstelling die Georges Petit had georganiseerd. De kennismaking met Theo betekende voor Monet contact met een nieuwe handelaar, die hij kon uitspelen tegen Petit en Durand-Ruel.

Als gevolg van hun eerste ontmoeting kocht Theo twee Belle-Ile schilderijen uit 1886. Zij werden opgetekend in het magazijnboek op 7 april 1887. Omstreeks 20 april had Theo beide reeds verkocht, hetgeen blijkt uit een brief van die datum aan Monet waarin Theo daarvan verslag doet.[3] Een van de twee doeken werd – met bijbetaling – geruild tegen een Degas die Monet bijzonder graag wilde hebben. Het is vrijwel zeker dat het hier ging om *Vrouw aan de toilettafel*, een pastel op monotype, en de enige Degas die Monet bezat.[4] In zijn antwoord aan Theo op 21 april noemde Monet de verkoop van de Belle-Ile schilderijen, de verzending van Degas' pastel naar Giverny en zijn eigen verzending naar Parijs van nóg een Belle-Ile schilderij – een werk dat Theo al eerder graag had willen kopen.

Giverny par Vernon eure

Geachte Heer,
Ik haast mij U te antwoorden dat het schilderij waar U mij om vraagt U toebehoort.
Als de lijst van de Degas klaar is, wilt U dan zo vriendelijk zijn hem mij zo spoedig mogelijk toe te sturen, naar het station Vernon, want ik wacht er al een dag op; en dan kunt U de verpakking precies zo groot laten maken dat ik U in dezelfde kist het schilderij Belle ile terug kan sturen. En ik denk niet dat ik naar Parijs kan komen voor 4 of 5 mei, hetgeen mij tot mijn grote spijt zal verhinderen U te tonen wat ik hoop te exposeren.
Ik heb veel werk te doen en als ik al iets nieuw kan afmaken, dan alleen door tot op het laatste moment door te werken. Zoudt U een ogenblik hebben en naar Giverny kunnen komen. Schrijf mij tot slot over de Degas en laat me weten wat ik met Uw schilderij moet doen.
Ik ben er erg mee ingenomen dat U zo snel één van mijn schilderijen heeft verkocht en ik hoop dat dat beter en beter zal gaan lopen.
Met de meeste Hoogachting
Claude Monet
21 April 87

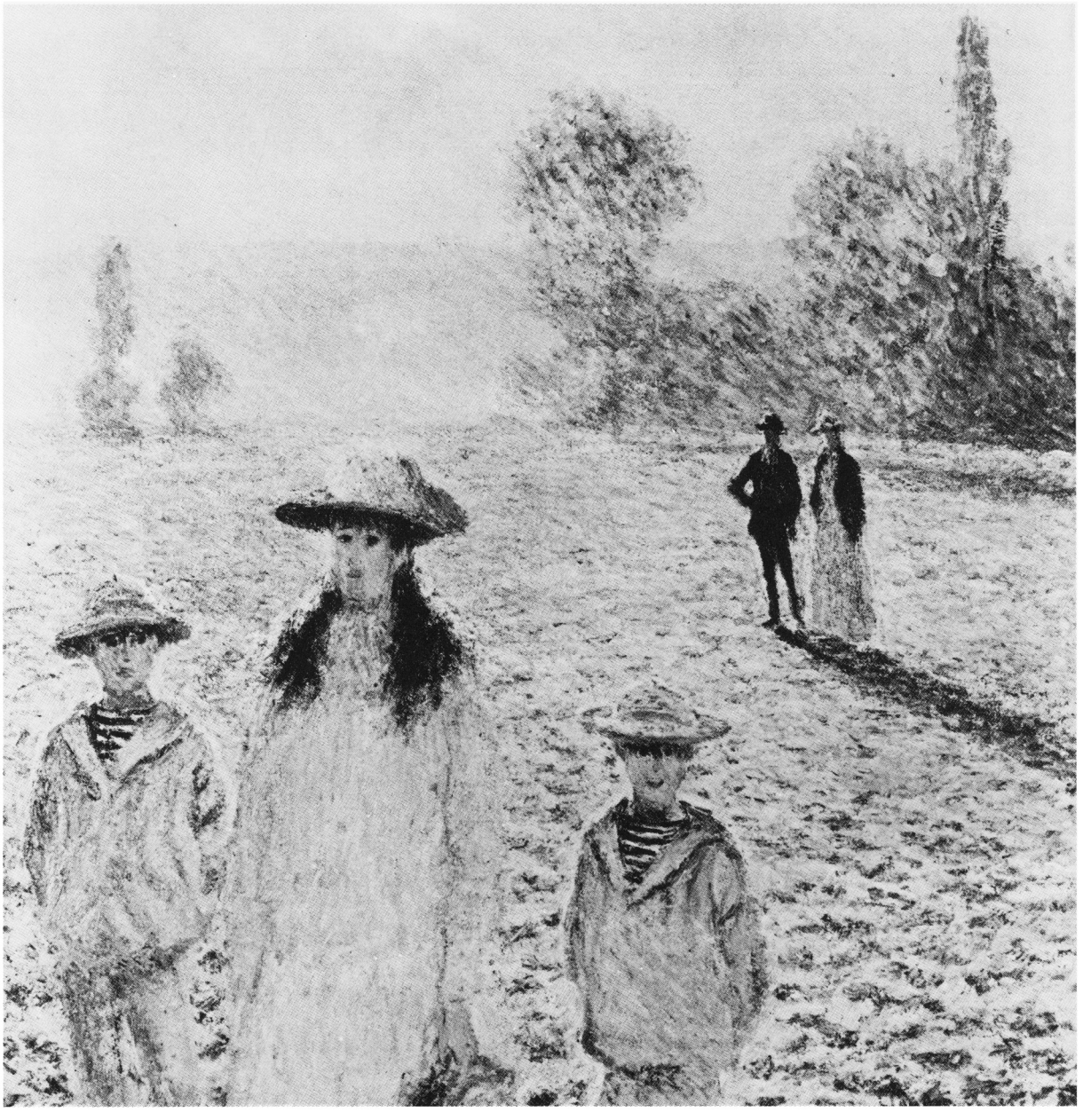
Theo reageerde ogenblikkelijk met een bezoek aan Giverny op 22 april – zijn vroegst *gedocumenteerde* bezoek aldaar. Wij vernemen dit uit Monets brief van 23 april aan Georges Petit: 'U weet dat het erg goed loopt met het huis Boussod (...) Meneer van Gogh is me gisteren komen zeggen dat hij al één van de *Mer de Belle-Ile* verkocht had, en vraagt me weer om nieuwe; hij heeft er dus zes, waarvan vier voor de expositie.'[5] Vermoedelijk nam Theo de pastel van Degas met zich mee uit Parijs naar Giverny en

69. Claude Monet, *Een bocht in de rivier de Epte bij Giverny,* 1888. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, William L. Elkins Collection.

voerde hij op de terugreis het Belle-Ile schilderij mee, dat de volgende dag werd bijgeschreven in het magazijnboek.

Het zakelijk contact kwam nu op gang. Tegen het eind van 1887 had hij nog eens dertien schilderijen van Monet gekocht, waaronder acht Belle-Ile doeken.[6] (In wezen was het jaar 1887 voor Theo het jaar van de Belle-Ile schilderijen; hij kocht er elf in totaal.) Het is helaas niet mogelijk deze opmerkelijke ontwikkeling tot in de details te volgen, aangezien Monets brieven aan Theo hierover spijtig genoeg verloren zijn gegaan. Het was echter voornamelijk dankzij Theo dat Monet op 7 november 1887 het volgende kon melden aan Théodore Duret: 'In Parijs loopt alles bijzonder goed voor mij, zelfs beter dan ik had verwacht, en ik zou erg tevreden zijn als ik even voldaan kon zijn over mijn schilderijen.'[7]

Nog veel spijtiger is het verlies van alle brieven van Monet aan Theo vanuit Antibes, waar hij van eind januari tot eind april schilderde. Monets brieven aan Alice Hoschedé lichten een tipje van de sluier op. Zij vertellen hoe Theo's aankoop van een schilderij van Bennecourt verlichting bracht in hun financiële situatie en hoe Theo vroeg om een optie op de Antibes schilderijen.[8] Toen Monet begin mei eenmaal terug was in Giverny, kreeg hij bezoek van Theo. 'Je zult bij Claude Monet een aantal fraaie dingen zien,' schreef Vincent van Gogh omstreeks 7 mei aan zijn broer.[9] Omstreeks 4 juni



70. Claude Monet, *Landschap met figuren, Giverny,* 1888. Verblijfplaats onbekend.

had Theo zich dan ook tien Antibes landschappen aangeschaft. John Rewald merkte over de financiële kant van de transactie het volgende op: 'Monet kreeg – afhankelijk van het formaat – per schilderij tussen de 1.000 en 1.300 franc (het totaal bedroeg 11.900 franc), en Theo beloofde hem bovendien de helft van de winst. Hieruit valt af te leiden dat de kunstenaar niets consigneerde, maar evenmin een onredelijke prijs vroeg. Toen in datzelfde jaar zeven van de tien doeken werden verkocht en in het daaropvolgende jaar de resterende drie, was de te delen winst opgelopen tot 27.720 franc (vermoedelijk met aftrek van een aantal gemaakte kosten). Monets deel moet zo'n 13.000 franc hebben bedragen, oftewel een gemiddeld bedrag van 2500 franc per schilderij.'[10]

Deze regeling, volgens welke Monet de helft van de winst kreeg, moet deel uitgemaakt hebben van een overeenkomst die opgesteld was tussen de kunstenaar en Boussod en Valadon – een afspraak die de handelaars tevens een optie gaf op alle schilderijen. Monet verwijst naar deze overeenkomst in een brief van 24 september aan Durand-Ruel.[11]

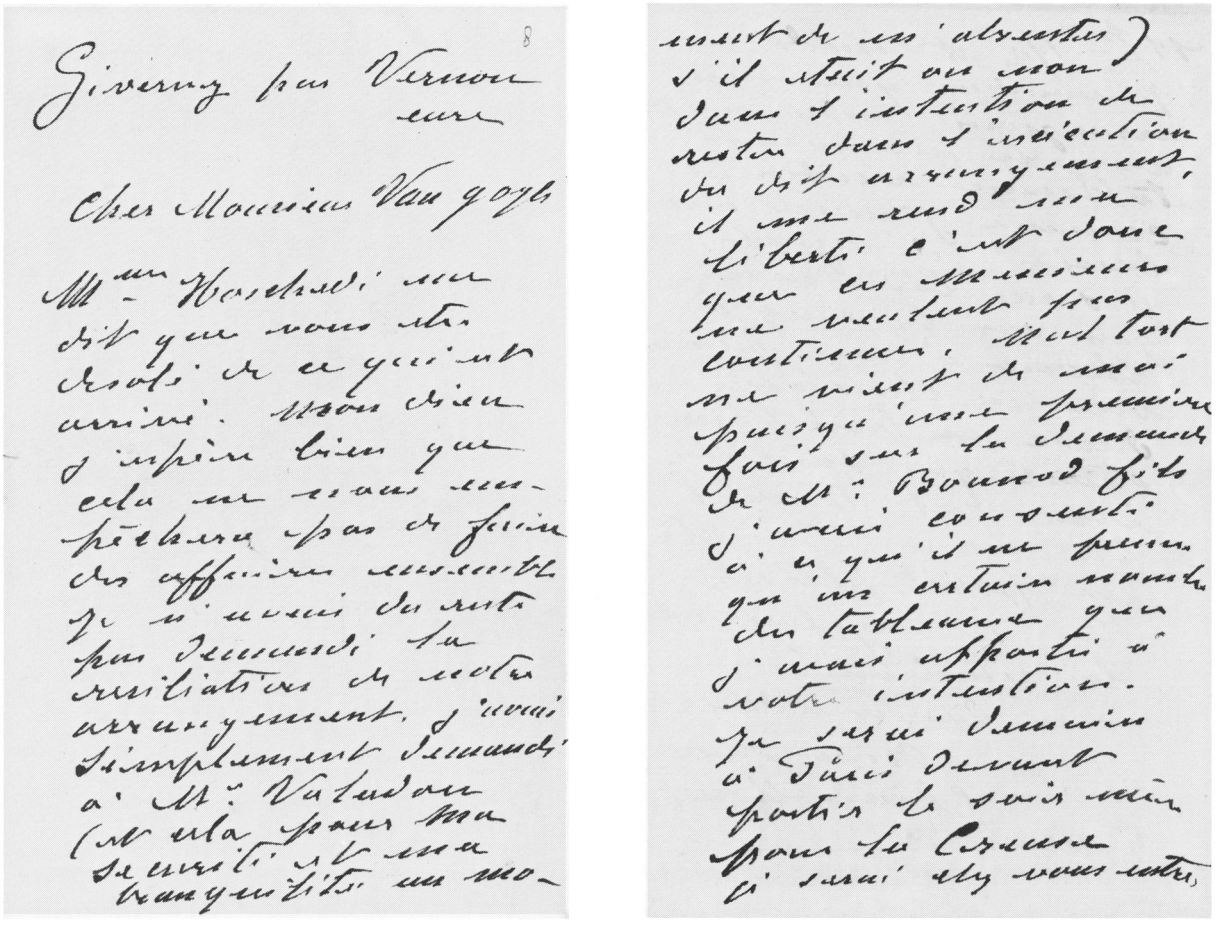
Wellicht heeft het verlies van Monets brieven aan Theo ons bovenal de mogelijkheid ontnomen om kennis te nemen van zijn reacties op de tentoonstelling van de tien Antibes schilderijen. Theo organiseerde deze in juni 1888 in zijn kleine galerie aan de Boulevard Montmartre, waar alleen in die maand al vijf van Monets doeken werden verkocht. Naar aanleiding van deze tentoonstelling schreef Gustave Geffroy een extatische recensie in *La Justice* van 17 juni.[12] Theo stuurde een exemplaar van deze recensie aan zijn broer in Arles die ogenblikkelijk terugschreef: 'Ik heb zojuist Geffroy's artikel over Claude Monet gelezen. Wat hij schrijft is werkelijk erg goed. Wat zou ik die tentoonstelling graag eens willen bekijken.'[13] Omstreeks 17 juni schreef ook Theo aan Monet over de bespreking van Geffroy, waarna de schilder op zijn beurt een brief richtte aan de recensent: 'Ik heb zojuist een briefje van Van Gogh ontvangen waarin hij me vertelt over het artikel dat U heeft geschreven over z'n expositie: het schijnt dat het erg goed is en ik zou het graag willen lezen. (U zoudt erg vriendelijk zijn als u het me wilt toesturen) (...) Van Gogh lijkt me juichend'.[14]

Eind september bracht Theo opnieuw een bezoek aan Giverny, maar kennelijk kocht hij er ditmaal geen schilderijen. Het enorme succes van de Antibes landschappen was ongetwijfeld de reden dat Monet op 1 oktober in een brief kon verzekeren dat zijn 'positie en (...) bezigheden meer dan bevredigend zijn.'[15] Het was alleen Theo's opdrachtgever Valadon die in december het eerstvolgende bezoek bracht aan Giverny. Toch richtte Monet op 29 december een brief aan *Theo*, en niet, zoals men misschien zou verwachten, aan Valadon. Theo was zojuist teruggekeerd in Parijs na zijn bezoek aan Vincent in Arles naar aanleiding van diens zenuwinzinking.

> *Giverny par Vernon eure*
>
> *Geachte Heer Van gogh*
> *Ik ben bezig de twee schilderijen die meneer Valadon gekozen heeft af te maken.*
> *Ik zal ze maandagmorgen bij U brengen.*
> *Zal bij U zijn tegen 10 uur, doet Uw best er te zijn.*
> *Complimenten*
> *Claude Monet*
> *29 Dec. 88*

In feite kocht Theo maar liefst zeven in plaats van twee schilderijen; ze werden genoteerd in het magazijnboek op maandag 31 december 1888, direct na Monets bezoek.[16] Deze doeken werden aangeschaft onder dezelfde voorwaarden die golden voor de tien Antibes landschappen, waarbij de helft van de winst naar de kunstenaar ging. Het werkelijke belang van deze transactie lag echter in de aankoop van de vijf recente schilderijen van Giverny. Deze zouden uiteindelijk het middelpunt vormen van Monets tweede, door Theo in februari-maart 1889 georganiseerde expositie (afb. 69).

Monets levensgezel, Alice Hoschedé, heeft de tentoonstelling zonder twijfel begin maart bezocht, toen zij naar Giverny terugkeerde met de boodschap dat Theo zich zorgen maakte over het gerucht dat Monet zich niet langer wilde binden aan de afspraken met Boussod en Valadon. De schilder had reeds plannen voor een

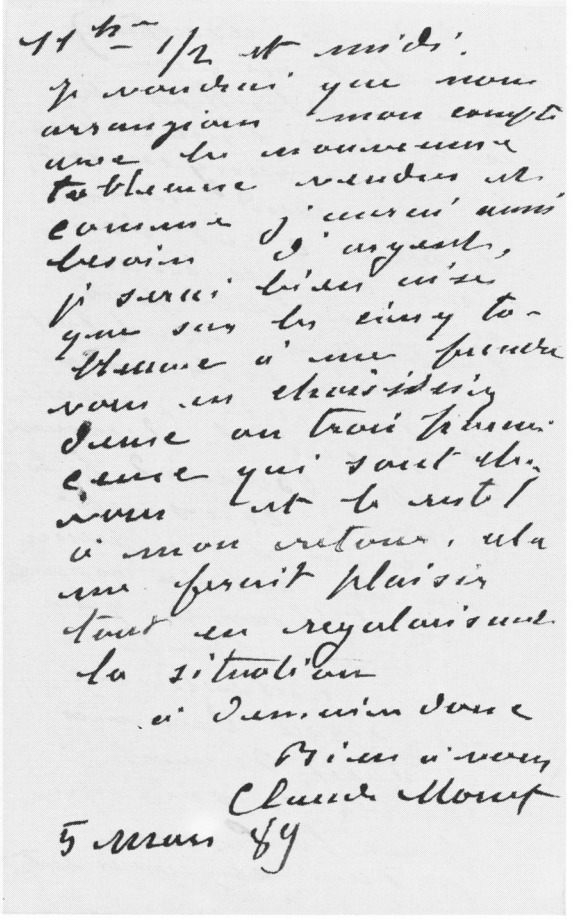


8

Giverny par Vernon
eure

Cher Monsieur Van Gogh

Mme Hoschedé me
dit que vous êtes
revenu de ce qui est
arrivé. Mon dieu
j'espère bien que
cela ne vous empê-
chera pas de faire
des affaires ensemble
Je n'avais du reste
pas demandé la
réalisation de notre
arrangement. J'avais
simplement demandé
à Mr Vanderon
(et cela pour ma
sécurité et ma
tranquillité) un mo-
ment de ces absentes
c'est tout au moins
dans l'intention de
rester dans l'exécution
de cet arrangement,
il me reste ma
liberté c'est donc
que les messieurs
me veulent pas
continuer. Mais tout
ne vient de mal
puisque j'ai pu prendre
fois sur la demande
de Mr Bonnard fils
j'avais consenti
à ce qu'il me prenne
quelques certains nombre
des tableaux que
j'avais exposés à
notre intention.
Je serai demain
à Paris devant
partir le soir même
pour la Creuse
et serai chez vous entre



grote retrospectieve tentoonstelling samen met Rodin in de galerie van Georges Petit, een expositie die moest samenvallen met de Internationale Tentoonstelling van 1889 te Parijs. In verband hiermee wenste hij klaarblijkelijk een grotere vrijheid van handelen. Bovendien was de mogelijkheid aanwezig om zijn betrekkingen met Durand-Ruel te hernieuwen. Desondanks trachtte Monet Theo's bezorgheid weg te nemen.

Giverny par Vernon eure

Geachte Heer Van gogh,
Mevrouw Hoschedé vertelt me dat U het gebeurde erg betreurt. Mijn god, ik hoop dat dit ons niet zal beletten samen zaken te doen. Overigens had ik niet om ontbinding van onze overeenkomst gevraagd; ik had meneer Valadon eenvoudigweg gevraagd (en dat voor mijn gerustheid en zekerheid op het moment van mijn vertrek) of hij wel of niet van plan was bovengenoemde overeenkomst na te komen; hij hergaf me m'n vrijheid wat dus wil zeggen dat die Heren er niet mee door willen gaan.
Bij mij ligt de schuld helemaal niet, want eerst was ik op verzoek van de jonge heer Boussod ermee accoord gegaan dat hij slechts een bepaald aantal van de schilderijen meenam die ik voor U had meegenomen. Morgen ben ik in Parijs, daar ik dezelfde avond nog moet vertrekken naar de Creuse. Ik zal tussen 11.30 en twaalf uur bij U zijn.
Ik wil graag dat we onze rekening vereffenen met de nieuwe schilderijen die verkocht zijn, en omdat ik ook geld nodig heb, zou ik het prettig vinden als U van de vijf schilderijen die U tegoed heeft, twee of drie zoudt kiezen die al bij U thuis zijn, en de rest bij m'n terugkeer; dat zou me plezier doen en tevens mijn zaken in orde brengen.

Tot morgen dus
Hartelijke groeten
Claude Monet
5 Maart 89

Monets bezoek aan Theo op 6 maart bood hem de gelegenheid om nogmaals zijn eigen tentoonstelling te bezoeken, voordat hij vertrok voor een schildertocht in de Creuse waar hij tot medio mei zou blijven. Het succes van de expositie, die gemarkeerd werd door een reeks zeer lovende kritieken, met name die van Geffroy en Mirbeau, en de verkoop van verscheidene doeken, moedigden Theo aan Monet te vragen of hij voelde voor een tentoonstelling van zo'n twintig schilderijen in de Goupil Gallery in Londen.[17] Monet ging onmiddelijk accoord.

Fresselines 25 Maart (1889)

Geachte Heer van Gogh
Ik wil U graag de schilderijen die U van mij heeft toevertrouwen voor een expositie in Londen, maar alleen als ik er zeker van ben ze weer terug te hebben voor 10 mei; en als het gezicht op Belle ile, dat U apart heeft gehouden, ervan uitgesloten wordt. Wat betreft het maken van een tekening voor U, ik ben zo bedolven onder het werk en ik heb werkelijk niets voorhanden dat ik zou kunnen natekenen, probeert U er naar vermogen het beste van te maken.
Ik zou ook willen dat U in Londen hogere prijzen vraagt. Zoudt U me willen zeggen wat U daaraan denkt te doen, en ik zal U meteen antwoord geven, want het is de gewoonte in Londen de prijzen in de catalogus te vermelden.
Ik wacht dus op een berichtje van U waarin U me tegelijkertijd kunt vertellen welke schilderijen er van mij blijven. Ik hoop dat de nieuwe verkopen mijn rekening min of meer vereffenen, ik zal het prettig vinden te horen dat de balans in mijn voordeel doorslaat.
met mijn complimenten
hartelijke groeten,
Claude Monet

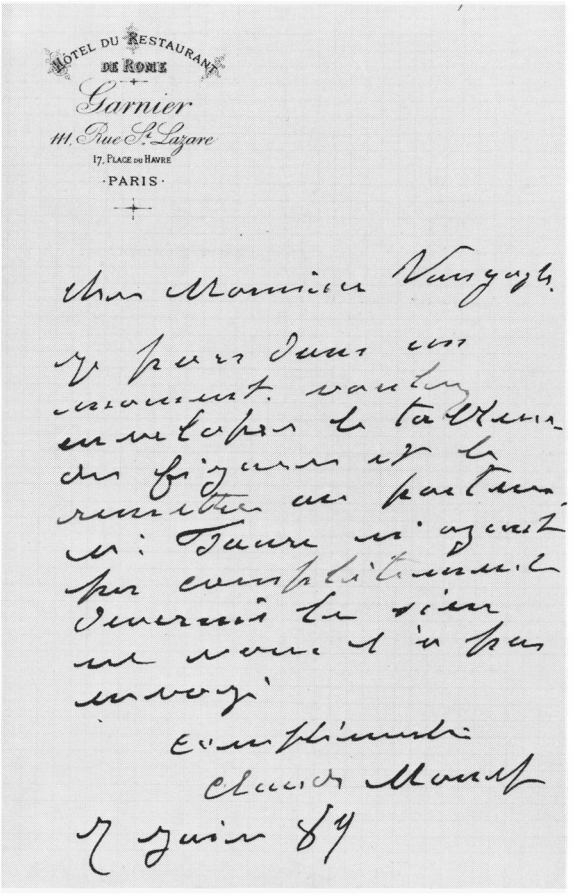
Medio april 1889 waren twintig schilderijen van Monet te zien in het Londense filiaal van Goupil onder de titel 'Impressions by Claude Monet'. Het voorwoord bij de catalogus was een vertaling van Mirbeau's recensie in *Le Figaro* van 10 maart, de bespreking van Theo's kleine tentoonstelling aan de Boulevard Montmartre. Van de twintig schilderijen die te zien waren in Londen hadden er tenminste zes deel uitgemaakt van de recente expositie in Parijs. Theo's aandeel in de organisatie van de Londense tentoonstelling was van absoluut doorslaggevend belang en strekte zich zelfs uit tot een detail als het verzoek aan Monet om een tekening te mogen afdrukken in de catalogus.

Monet wenste zijn schilderijen omstreeks 10 mei uit Londen terug te hebben in verband met de geplande opening van zijn grote retrospectieve tentoonstelling in de galerie van Georges Petit. Het was echter pas half juni dat de Petit-tentoonstelling uiteindelijk open ging. Vandaar Monets korte en haastig geschreven briefje van 7 juni over het schilderij *Landschap met figuren, Giverny* (afb. 70), dat Boussod en Valadon in bruikleen hadden afgestaan voor de tentoonstelling.[18]

Hotel du Restaurant de Rome
Garnier
111 Rue St. Lazare
17 Place du Havre
Paris

Geachte Heer Van gogh,
Ik sta op het punt te vertrekken. Wilt U het figuurstuk inpakken en het meegeven aan de bezorger. Meneer Faure heeft het zijne nog niet helemaal van vernis ontdaan en heeft het U dus niet opgestuurd.
Complimenten
Claude Monet
7 Juni 89

Twee dagen later, op 9 juni, bezocht Valadon Giverny, vermoedelijk in gezelschap van Theo.[19] Het moet tijdens dit bezoek zijn geweest dat nog eens vijf schilderijen uitgezocht werden voor aankoop. Deze doeken, die op 20 juni werden opgetekend in het magazijnboek en contant werden betaald zonder dat de kunstenaar in de winst uit de verkoop deelde, waren de laatste schilderijen die Theo rechtstreeks van Monet kocht. Tussen 4 juli 1889 en 26 juni 1890 kocht hij nog eens achttien schilderijen van Mo-


HOTEL DU RESTAURANT DE ROME
Garnier
111, Rue St Lazare
17, Place du Havre
PARIS

Cher Monsieur Van Gogh.

Je pars sous un moment. vous remercier de votre bienveillance et de vous remettre un portrait. Je tiens à vous offrir par complaisance pour vous de vous en revoir à son envoyé.

Complimentis
Claude Monet

7 juin 89

72. Brief Claude Monet aan Theo van Gogh, d.d. 7 juni 1889.

net, maar alle waren afkomstig van andere handelaars of verzamelaars, of uit de verkooplokalen van Parijs.[20]

Er zijn geen bewijzen dat er gedurende deze maanden zakelijke contacten hebben bestaan met Monet, en evenmin dat Theo Giverny bezocht heeft. Maar dit kan ook komen doordat Monet op dat moment geheel in beslag genomen werd door het organiseren van een inschrijving om Monets *Olympia* voor Frankrijk te behouden en op te nemen in de collectie van het Louvre. Van juli 1889 tot de lente van 1890 spendeerde hij zijn energie aan het schrijven van brieven aan kunstenaars, kritici en verzamelaars, en aan het bewerken van politici en bureaucraten. Gedurende deze periode raakte hij dan ook nauwelijks een penseel aan.

Niettemin moet hij op een gegeven moment Theo ontmoet hebben in Parijs, ergens tussen 19 maart en 27 april. Het lijdt namelijk geen twijfel dat Monet een bezoek bracht aan de tentoonstelling van de Salon des Indépendants, waar tien schilderijen van Vincent van Gogh hingen. Volgens een brief gedateerd 23 april 1890 van Theo aan zijn broer zou Monet beweerd hebben dat Vincents schilderijen de beste waren van de gehele tentoonstelling.[21]

Een andere aanwijzing dat Theo en Monet contact zouden hebben gehad komt eveneens voor in een brief van Theo aan Vincent. Op 5 juli schreef deze: 'Ik heb de 14de juli vrij gehouen om Claude Monet op te zoeken samen met Valadon, die mij zeker lastig zal vallen die dag, maar ik ben blij dat ik nieuwe schilderijen van Monet zal gaan zien.'[22]

Tot op heden heeft men gespeculeerd over de vraag waarom Theo geen bezoek bracht aan Monet, zoals gepland was. Monets brief van 10 juli geeft hierover uitsluitsel.

> *Giverny par Vernon eure*
> *10 juli 90*
>
> *Geachte Heer van Gogh.*
> *Ik heb Uw brief niet direct beantwoord, omdat ik er niet zeker van was dat ik hier zou zijn op 14 juli, en daar ik wachte tot ik er zeker van was, voor U ervan op de hoogte te stellen.*
> *Wanneer U dus Meneer Valadon hierover wilt waarschuwen, vraag ik U Uw bezoek uit te stellen tot de maand augustus, dat zou in alle opzichten beter uitkomen, want met dit verschrikkelijke weer dat we hebben gaat het werk slecht en ik zou U zo graag iets anders willen tonen dan onafgemaakte pogingen. Daarbij zit ik een beetje krap in de schilderijen. Meneer Durand-Ruel heeft er een aantal gekocht. Ik zal U laten weten als ik U interessante dingen kan laten zien, als het weer opnieuw mooi wordt zal het eerder zijn dan ik denk.*
> *Met mijn complimenten,*
> *met de hartelijke groeten,*
> *Claude Monet*

Ik heb één dezer dagen een bezoek gehad van meneer La Rochefoucauld, die me

vertelde dat hij van U de pijnboom aan de Middellandse Zee heeft gekocht, wat me plezier deed, dat is er in ieder geval één die het geluk heeft niet naar Amerika te gaan.[23]
C.M.

Een andere reden, die Monet echter onvermeld liet, was dat Monets vrienden Mallarmé en Berthe Morisot van plan waren hem te bezoeken op 14 juli.[24] Tenslotte vertrok Theo uit Parijs op de Dag van de Bastille samen met Jo en hun baby op weg naar Theo's moeder in Leiden, die bij deze gelegenheid haar kleinzoon voor de eerste maal zou zien.[25]

Tegen het einde van juli maakte Theo's geluk plaats voor diepe smart. Hij was ontroostbaar toen hij hoorde van Vincents dood. Op 1 augustus schreef hij zijn moeder: 'Het leven woog hem zoo zwaar; maar zooals het meer gaat is nu iedereen vol lof voor zijn talent'.[26] Monets condoleantiebrief kwam twee weken later.

Giverny par Vernon eure
15 Augustus 90

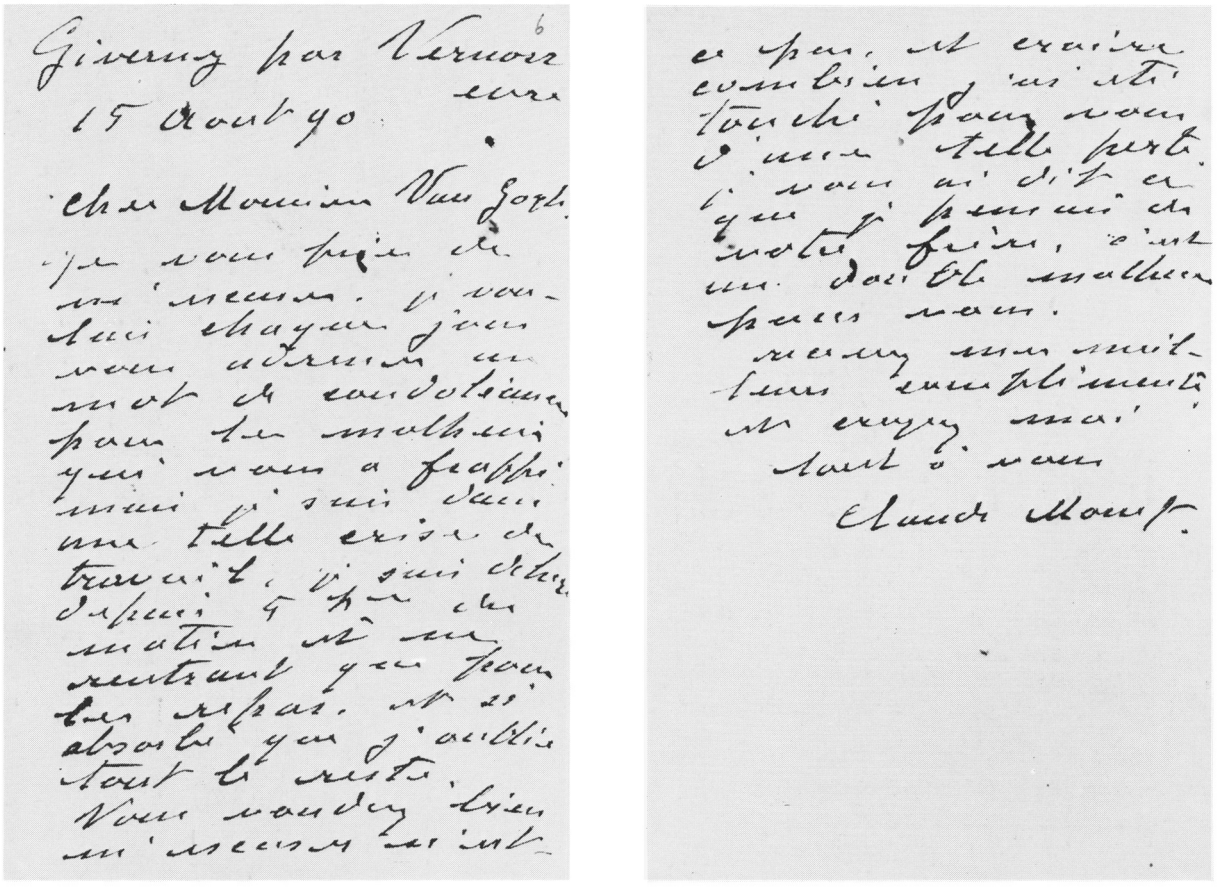
Geachte Heer Van Gogh
Ik vraag U me te verontschuldigen. Ik wilde U iedere dag een briefje schrijven om U te condoleren met het ongeluk dat U getroffen heeft maar ik ben zo koortsachtig aan het werk, dat ik buiten ben vanaf 4 uur 's morgens en slechts terug kom voor de maaltijden en zo in beslag genomen dat ik de rest vergeet. U wilt 't mij wel vergeven nietwaar en geloven hoe ik met U meeleef in een dergelijk verlies. Ik heb U verteld wat ik over Uw broer dacht, het is een dubbel ongeluk voor U.
Met mijn beste complimenten,
en geloof me
geheel de Uwe
Claude Monet

Monet en Theo ontmoetten elkaar eind september 1890 nog een laatste maal toen zij samen de plannen bespraken van Boussod en Valadon ('ces messieurs') met betrekking tot Monets toekomst bij hun firma. Durand-Ruel was inmiddels weer zeer in de gratie aangezien hij nog maar pas geleden tien schilderijen had gekocht. Toch kon het nog steeds gebeuren dat ook Theo en Valadon een bezoek brachten aan Giverny om een aantal recente schilderijen uit te zoeken. Op 7 oktober schreef Monet zijn laatste brief aan Theo, twee dagen voordat deze een zenuwinzinking kreeg.

Giverny par Vernon eure
7 Oct. 90

Geachte Heer Van Gogh,
Ik zou graag willen weten of U die Heren op de hoogte heeft gebracht van ons gesprek en wat hun bedoelingen zijn. Ik zou graag mijn rekening sluiten en tot een overeenkomst komen over de paar doeken die U nog heeft en waarin ik geïnteresseerd ben. U zoudt erg vriendelijk zijn mij hierover te schrijven. Zoals ik U gezegd heb, heeft Meneer Durand-Ruel me een bezoek gebracht en heeft hij een tiental doeken van me gekocht uit verschillende perioden, waarvan vier van dit jaar. Als meneer Valadon dus zou besluiten met U mee te komen dan zult U heel wat nieuwe dingen kunnen zien, temeer omdat ik op het moment geheel in stemming ben om te werken. Breng mij in ieder geval op de hoogte van de plannen van die heren.
Ik hoop dat Uw gezondheid zich weer heeft kunnen herstellen met dit mooie weer.
Hartelijke groeten,
Claude Monet.

Naast de hier gepubliceerde brieven van Monet aan Theo zijn ook de brieven van Theo aan zijn verloofde Johanna Bonger in februari en maart 1889 voor ons van belang. De hierna volgende passages uit die brieven hebben niet alleen de charme van de vertrouwelijke mededeling, maar zij vormen eveneens een aanzienlijke verrijking van onze kennis omtrent de tweede tentoonstelling die Theo aan Monet wijdde. Deze brieven aan Johanna Bonger, die alle eigendom



73. Brief Claude Monet aan Theo van Gogh, d.d. 15 augustus 1890.

zijn van de Stichting Vincent van Gogh, worden hier voor het eerst gepubliceerd, zij het in onvolledige vorm.

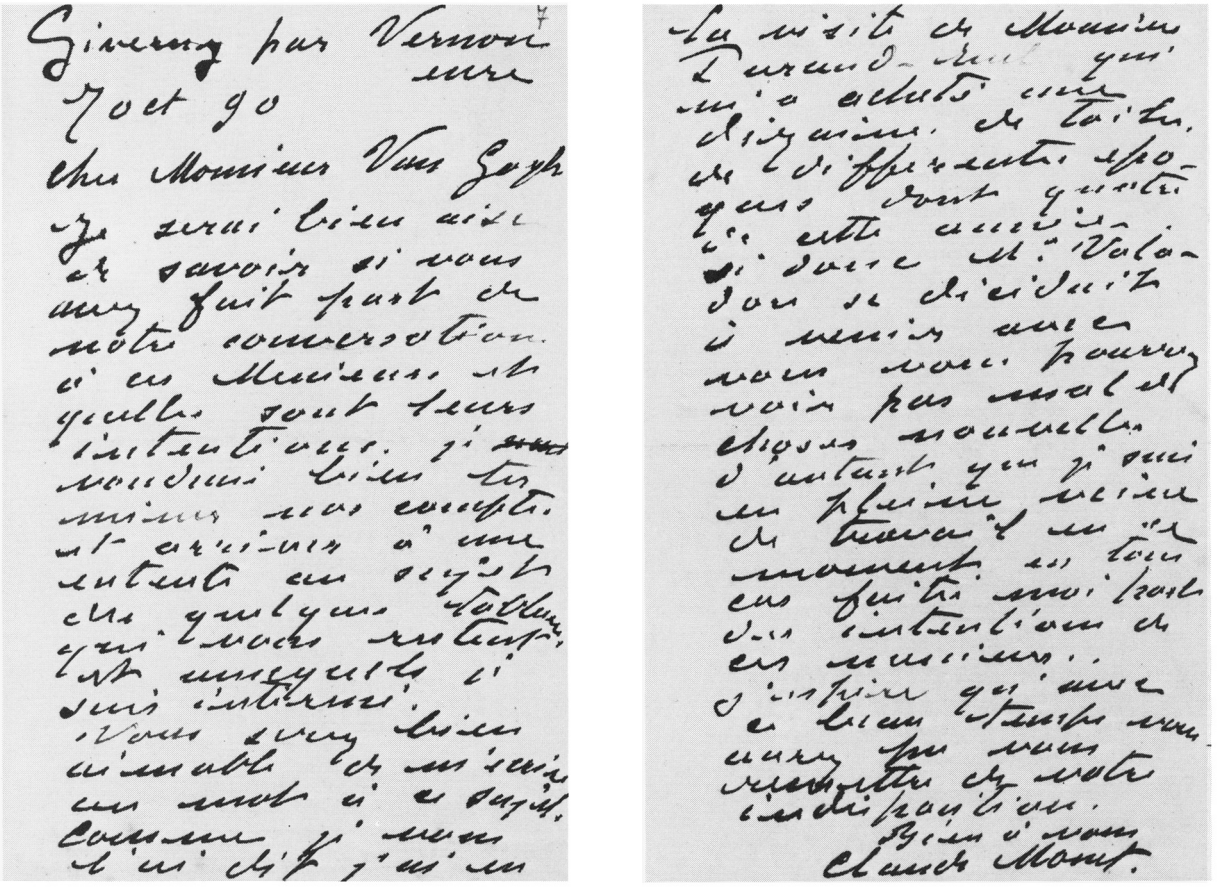
6 februari 1889

Morgen opent mijn tentoonstelling van de laatste werken van Monet en heb ik het daarvoor geducht druk, doch hierover later meer (...) Zoals ik je zei ben ik druk in de weer met een tentoonstelling te organiseren van Monet, voornamelijk, maar daarbij laat ik zien eenige pastellen van Degas en een marmeren beeld van Rodin.[27] Alle andere schilderijen zijn dan weg geborgen & ziet het er in de zaak boven met die uitgekozen kunstwerken waar niets inférieurs bij staat, erg mooi uit. Morgen zijn de journalisten en enkele bekenden geïnviteerd en daarna gedurende 14 dagen zijn er enige honderd menschen gevraagd om te komen.

Het is wel eens aardig daar er soms zijn die er werkelijk zooveel schik in hebben. Natuurlijk zijn die waar ik het meest mee te doen heb, de koopers, niet het meest interessante gedeelte van de bezoekers, maar als ik deze keer goed wat verkoop zal ik er in de gegevene dubbel mee in mijn schik zijn. Men ziet bijna nergens in de stad schilderijen van Monet zoodat er kans is op een succes. Zoodra ik kan zal ik je wat van de schilderijen zelf vertellen; nu moet deze weg.

9 februari 1889

Dit kunstwerk (van Rodin) vormt een contrast met de schilderijen van Monet in zoverre dat wanneer Rodin de toeschouwers in den ziel grijpt met gedachten op te wekken wat den dood is, Monet dit doet door te vertellen van het leven.[28] Zijn boomen zijn frisch opgewasschen en staan in vollen bladerdosch de wind doet de



74. Brief Claude Monet aan Theo van Gogh, d.d. 7 oktober 1890.

takken ruischen en de bladeren trillen, de populieren draaien door het windje zoo om, dat de grijze achterkanten ervan door de zon beschenen een zilver waas over den boom verspreid. Een rivier met helder stroomend water aan den voet der boomen een helder blauwe lucht erboven, dat alles ademt frischheid & gezondheid. Een andermaal is het een groot weiland in de verte door heuvels en boomen begrensd, bij het vallen van den avond op het moment dat de zon voor haar verdwijnen haar goudgeele stralen zoo glorieus over alles uitspreid. De schaduwen zijn lang & de groep jonge menschen die over de wei naar ons toekomt is tegen het licht ingezien. Vooruit een jong meisje in roze jurkje strooheod en loshangend haar. Tusschen twee petits diables de frères, in licht blauwe pakken, een eind verder een jong paar alles badende in een gloed van zon & licht, want al ziet men de figuren tegen de zon in zijn ze toch ook van voren verlicht door het sterke weerkaatsen van het licht op de wei (afb. 70).

Dan is het weer de rotsketen aan de oever van de Middelandsche zee die onveranderlijk door het eeuwig in beweging zijnde water wordt bespoeld. Het is weer in volle zon op den voorgrond is het water multicolore door de schittering op de oneffenheden van de golfjes langszamerhand wordt het diep blauw, hier & daar gebroken door een paarschachtige wolkschaduw om heel in het verschiet diep groen tegen den horizont waar men de besneeuwde alpentoppen meer rood door ziet af steken. Boven op de rotsen links een enkel wit douanehuisje tegen de blauwe lucht uit. In alle schilderijen die er zijn tentoongesteld is licht en leven, dikwijls felle zon en men gevoelt in elk schilderij de sensatie die de natuur zelf ook zou teweeg gebracht heb-

ben. Wat kleur aangaat is er iets rijks in.
Evenals het schilderij bij Tersteeg voor het raam mij deed denken aan een regen van lapis-lazuli, zoo komt ook hier dikwijls de gedachte op aan edelgesteente, paarlemoer kristal of zilver. Ook in lijnen is een elegance die aan iets kostbaars doet denken. Monet moge niet zoo ingrijpend zijn als Degas & andere geniën hij heeft in elk geval de gave om in deze pessimistische tijd een lichtstraal te werpen die velen helderheid en bemoediging zal geven.

11 februari 1889

Gelukkig heb ik het druk met de expositie Monet. Als het weer beter was zouden er meer menschen komen maar die door storm en sneeuw zich heen werken om ze te koomen zien zijn de minst onverschilligen, en er bestaat beter gelegenheid om er eens over te praten. Er komen veel letterkundigen, die er wel niet altijd het rechte in zien maar die tenminste hun best er voor doen. Voor het oogenblik kan ik geen beter resultaat verlangen daar ik al wat verkocht.

13 febuari 1889

Het is hier een weer om den vrolijksten mensch mismoedigd te maken. Afwisselend sneeuw en regen, dan vriest het en dan is het weer zacht. Dit houdt de bezoekers van de tentoonstelling Monet zeker thuis want behalve eenige fanatieken is er niet veel aanloop. De tentoonstelling heeft wel voornamelijk ten doel om de sympatieken pleizier te doen, maar na de artikelen die er in de Couranten over uitkomen moest het storm lopen. Er is nog niets goeds over gezegd dan de gewone Courantenpluimpjes, anders had ik je wel eens wat gestuurd, er zal echter nog wel wat komen.

22 februari 1889

De expositie gaat goed, hoewel veel meer kijkers dan kopers.

11 maart 1889

Lieve beste Jo, Ik zend je vanavond een nummer van de Figaro waarin een artikel staat over de Monet's. Het heeft mij veel plezier gedaan & heeft hier groote senzatie gemaakt. De Figaro wilde het eerst niet opnemen daar het in 't geheel niet in de kleur van het blad is, maar nadat Mirbeau naar aanleiding daarvan zijne demissie wilde geven heeft men het toch geplaatst.
Vanmiddag stroomde het menschen in de zaak en het is alsof Monet sedert gisteren een groot artiest is geworden die hij zoolang reeds is. Ik ben er erg blij mee en wilde je dat even vertellen. Heb je onlangs dat artikel in de 'Justice' wat ik je zond ontvangen? Dat vond ik wel beter als artikel maar dit heeft veel meer invloed daar het in de Figaro staat. Vroeg of laat zal men moeten toegeven dat er houwvast aan die nieuwe richting is.

14 maart 1889

In de zaak is het overdruk met de tentoonstelling en bovendien moet ik voor kassier spelen daar de boekhouder ziek is; 's avonds ben ik zoo moe dat ik niet tot schrijven komen kan.

18 maart 1889

Ik zend je voor de curiositeit een briefje van Mirbeau dat ik van hem ontving en waaruit blijkt waarom hij meer een ontboezeming van enthousiasme dan wel een kritiek gaf. Magnard is de Directeur en Wolff de kunstkritikus van de Figaro.

De bovenstaande passages helpen ons het volgende te verhelderen:
1. De tentoonstelling opende op 7 februari 1889, veel eerder dan men zich aanvankelijk realiseerde, wellicht vanwege het feit dat de eerste kritieken pas begin maart in de dagbladen verschenen. De expositie bleef waarschijnlijk te bezichtigen tot 30 maart, toen Theo uit Parijs naar Nederland vertrok om daar op 18 april in het huwelijk te treden. De schilderijen moesten in ieder geval naar Londen worden gestuurd in verband met de opening van Monets tentoonstelling in de Goupil Gallery omstreeks half april.
2. Er was geen catalogus. Een opmerkelijk verschijnsel betreft het versturen van uitnodigingen aan 'honderden mensen' om de tentoonstelling gedurende de eerste twee weken te komen bezoeken – een uitgebreide bezichtiging voor genodigden als het ware. Of dat toen een gangbare praktijk was, is niet bekend.

3. De tentoonstelling bestond hoofdzakelijk uit Monets recente werk: dus, met andere woorden, in Giverny vervaardigde herfstlandschappen en portretten, waarvan Theo er op 31 december 1888 vijf had gekocht. Theo beschreef Jo bovendien een Antibes schilderij, terwijl Gustave Geffroy in zijn bespreking in *La Justice* verslag deed van een *Hooimijt* (W 1213), een gezicht op Vétheuil (W 518) en een stilleven met chrysanten (W 1212). In totaal werden er vermoedelijk tien schilderijen getoond.
4. Behalve Monets doeken exposeerde Theo tevens een marmeren beeld van Rodin en een aantal pastels van Degas.
5. Gedurende de periode van 6 februari tot 30 maart 1889 verkocht Theo vijf doeken van Monet. Daaronder waren er drie van Antibes (verhandeld op 6 februari, 16 maart en 27 maart); de twee andere doeken behoorden tot de recentelijk gereedgekomen Giverny schilderijen: *De hooimijten* (verkocht op 26 februari) en een *Weiland bij Limetz* (verkocht op 12 maart). Tijdens de tentoonstelling van de tien Antibes landschappen van Monet in juni 1888 verkocht Theo eveneens vijf doeken. Zo deze tentoonstellingen een commerciële rechtvaardiging behoefden, hadden Boussod en Valadon met het oog op deze resultaten nauwelijks reden tot klagen.
6. De respons van de kritici, vooral die van Gustave Geffroy en Octave Mirbeau, was van cruciaal belang voor het bevorderen van Monets reputatie in Parijs. Het effect van een dagbladrecensie – met name wanneer deze afgedrukt stond op de voorpagina van *Le Figaro* – was, zoals Theo opmerkte, direct en wijdverbreid.

* Voor Johan en Anneke van Gogh. De tekst is vertaald uit het Engels door Wim Honders, Monets brieven uit het Frans door Margot Dijkgraaf. Monets schilderijen worden aangegeven met het desbetreffende catalogusnummer uit Wildensteins *catalogue raisonné*. De brieven van Monet zijn in Bijlage IV onvertaald opgenomen.

1. John Rewald, 'Theo van Gogh, Goupil and the Impressionists', *Gazette des Beaux-Arts* 8 (1973), pp. 1-108.
2. Deze cijfers zijn gebaseerd op de lijsten die door Rewald werden vastgesteld, *op. cit.* (noot 1), pp. 89-104.
3. Beiden werden verkocht aan Henri Poidatz, de directeur van *Le Matin*. Een van deze twee (W 1091) maakte deel uit van de Poidatz-veiling, Hôtel Drouot, Parijs, 15 maart 1888, lot 62, alwaar Theo van Gogh het doek terugkocht.
4. Degas' pastel op monotype, *La Femme à la Toilette;* P.A. Lemoisne, *Degas et son oeuvre,* 4 dln., Parijs 1946-49, deel 3, nr. 890.
5. Briefnr. 784 in Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné,* 4 dln., Lausanne & Paris, 1974-85, dl. 3.
6. Zie Rewald, op. cit. (noot 1), pp. 98-99.
7. Briefnr. 799 in Wildenstein, op. cit. (noot 5), dl. 3.
8. *Village de Bennecourt* werd in het magazijnboek opgenomen als gekocht van Monet op 21 april 1888. Zie Rewald, op. cit. (noot 1), p. 99.
9. Vincent aan Theo, *Verzamelde brieven van Vincent van Gogh,* 2 bdn., Amsterdam & Antwerpen, bd. 2, dl. 3, p. 210; brief 483 van *omstreeks* 7 mei 1888.
10. Rewald, op. cit. (noot 1), p. 23.
11. Briefnr. 903 in Wildenstein, op. cit. (noot 5), dl. 3.
12. Het artikel van Gustave Geffroy werd later herdrukt in zijn boek, *La Vie Artistique,* z. pl. 1894, pp. 77-81.
13. Vincent aan Theo, *Verzamelde brieven* cit. (noot 9), bd. 2, briefnr. 501, *omstreeks* 21 juni 1888.
14. Briefnr. 1425; *omstreeks* 20 juni 1888, Wildenstein, op. cit. (noot 5), dl. 3.
15. Briefnr. 906 van 1 oktober 1888 aan een onbekende persoon; Wildenstein, op. cit. (noot 5), dl. 3.
16. Rewald, op. cit. (noot 1), pp. 99-100.
17. Gustave Geffroy in *La Justice* van 5 maart 1889, later herdrukt in zijn boek *La Vie Artistique,* op. cit. (noot 12), pp. 81-87; en Octave Mirbeau in *Le Figaro* van 10 maart 1889.
18. Dit schilderij – één van de vijf Giverny schilderijen die op 31 december 1888 gekocht waren van Monet – werd door Theo opgenomen in zijn kleine Monet-tentoonstelling van februari-maart 1889. Het doek werd tevens getoond tijdens Monets tentoonstelling in de Goupil Gallery te Londen in april-mei 1889 onder de titel *Prairie and Figures.* Voor Theo's beschrijving van dit schilderij zie zijn verderop in mijn artikel gepubliceerde brief, d.d. 9 februari 1889, aan Johanna Bonger.
19. Naar Valadons bezoek aan Giverny op 9 juni 1889 werd verwezen door Monet in zijn brief van 10 juni aan Hamman (briefnr. 989, Wildenstein, op. cit. (noot 5), dl. 3.). Theo werd door Monet in deze brief niet genoemd.
20. Rewald, op. cit. (noot 1), pp. 100-101.
21. Theo's brief aan Vincent van 23 april 1890, *Verzamelde brieven* cit. (noot 9), bd. 2, T 32.
22. Theo's brief aan Vincent van 5 juli 1890, *Verzamelde brieven* cit. (noot 9), bd. 2, T 40.
23. Comte de la Rochefoucauld kocht het schilderij van Theo op 25 mei 1890. Zie Rewald, op. cit. (noot 1), p. 101.
24. Zie Monets brieven aan Mallarmé en Berthe Morisot, beide gedateerd 11 juli 1890. Briefnrs. 1064 en 1065 in Wildenstein, op. cit. (noot 5), dl. 3.
25. Zie Theo's brief aan Vincent, gedateerd 14 juli 1890, *Verzamelde brieven* cit. (noot 9), bd. 2, T 41.
26. Zie J. van Gogh-Bonger, 'Inleiding', *Verzamelde brieven* cit. (noot 9), bd. 1, p. XLIX.
27. Uit de brief van 9 februari blijkt dat het beeld van Rodin een onthoofde kop van Johannes de Doper betrof.
28. Zie vorige noot.

CATALOGUS

Ronald Pickvance

Topografische gegevens

Zijn verzameld door Boudewijn Bakker en Marijke de Groot
Vertaling uit het Engels door Ernst Ris

Titels

In de boeken van de kunsthandelaren, het rekenboekje van Monet en de tentoonstellingscatalogi zijn Monets schilderijen verschillend getiteld. Voorbeelden hiervan worden in de catalogus gegeven. In de drie onderdelen van de catalogus – Zaandam, Amsterdam en de Bollenstreek – is geprobeerd om de titels zoveel mogelijk in overeenstemming te brengen met de desbetreffende topografische locaties. Topografische gegevens over de schilderijen uit de Zaanse periode worden vermeld in de publicaties van F. Mars; zie hiervoor de bibliografie. Aanvullende informatie werd verstrekt door J.D. Bakker en J.P. Vooren. De plaatsen in de Bollenstreek waar Monet heeft geschilderd zijn gelokaliseerd door M. Hulkenberg, S.C.H. Leenheer en E. van de Wetering.

Herkomst en tentoonstellingen

Volledige gegevens over vorige eigenaren of over tentoonstellingen worden niet vermeld. Deze gegevens zijn te vinden in de œuvrecatalogus van Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné,* 4 dln., Lausanne & Paris 1974-85. Uitzonderingen zijn gemaakt voor belangrijke vroege verzamelaars van Monet en voor de schilderijen die geëxposeerd werden op de tentoonstellingen in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw.

Literatuur

Literatuurverwijzingen zijn beperkt tot het weergeven van het betreffende catalogusnummer bij Wildenstein, *op. cit.*, afgekort tot W.

LOCATIES IN ZAANDAM EN OMGEVING
De cijfers in de gezichtsvelden verwijzen naar de catalogusnummers.
ZAAN
11
12
10
9
WESTZIJDERVELD
ACHTERZAAN
13 14
DAM
VOORZAAN
22
WESTERHEM
HET IJ
20 21
23
WEERPAD
24
ACHTERZAAN
8
6
4
2
7
DAM
5
HAVENKOM
15
16 17 18
VOORZAAN
WESTERHEM

ZAANDAM

Claude Monet bracht vier maanden in Zaandam door, van begin juni tot 8 oktober 1871. In de twee brieven die van zijn correspondentie vanuit Zaandam bewaard zijn gebleven (beide daterend uit juni en gericht aan Camille Pissarro) gaf hij als adres 'Hotel de Beurs' op, waar hij en zijn gezin 'très bien installés' waren. Ze waren van plan de hele zomer in Zaandam te blijven. Aangenomen wordt dat Monet, zijn vrouw Camille (1848-1879) en hun zoontje Jean (geboren in augustus 1867) gedurende hun Zaanse verblijf in hotel De Beurs zijn blijven wonen, en dat Camille Franse conversatieles gaf (met name aan de rijke familie Van de Stadt, woonachtig aan de Zuiddijk) om mede in het levensonderhoud te voorzien. Monet slaagde er waarschijnlijk in om zijn Zaanse tijd zonder geldzorgen door te komen, ondanks het feit dat hij geen schilderij verkocht. De dood van zijn vader, in januari 1871, had hem een kleine erfenis opgeleverd. Het is niet bewezen dat hij al ondersteund werd door de Parijse kunsthandelaar Paul Durand-Ruel (1830-1922), die hij in Londen had ontmoet gedurende zijn verblijf daar in de winter van 1870-71. Het duurde tot april 1872, meer dan vier maanden nadat Monet naar Parijs terugkeerde, voor Durand-Ruel een Zaans schilderij van de kunstenaar kocht; pas in mei 1872 kocht hij nog drie andere.

Van Monets leven in Zaandam en van zijn contacten daar is weinig bekend. Hoe hij bevriend geraakt is met de familie Van de Stadt blijft een raadsel, maar toen ze elkaar eenmaal kenden zou de familie hem geïntroduceerd kunnen hebben bij andere rijke Zaandammers, die aan de westkant van de Zaan woonden (zie met name cat. nrs. 6-8). Monet ontmoette in Zaandam voor het eerst Henry Havard (1838-1921), Frans kunstkriticus, historicus en reisverslaggever. Havard had naar het buitenland moeten uitwijken omdat hij als 'commandant' van de Nationale Garde betrokken was geweest bij de Parijse Commune. Eén dag voordat de Commune ten onder ging, op 27 mei 1871, kreeg hij in Lille een paspoort. Aan Pissarro meldde Monet op 17 juni dat hij zoëven niet alleen Havard, maar ook de Franse schilder Henri Michel-Lévy (1844-1914) had ontmoet, 'die hier ook enige tijd moet doorbrengen'.

Net als Monet logeerden ook Havard en Michel-Lévy in hotel De Beurs. Op 26 juni meldde het politierapport dat Monet, Havard en Michel-Lévy vaak wandelden en op de Zaan roeiden en dat men de 'beide schilders van tijd tot tijd bezig (ziet) met hun vak'. Havard vertrok ergens in juli uit Zaandam, Michel-Lévy eind juli; volgens het politierapport was Monet nu de enige overgebleven Fransman.

Op 22 juni brachten de drie landgenoten een bezoek aan de Trippenhuis-collectie in Amsterdam. Ook andere Franse kunstenaars bezochten die zomer het Trippenhuis; Carolus-Duran bijvoorbeeld (21 juni), Antoine Vollon (24 juli), Jules Jacquemart (6 september) en Charles-François Daubigny met zijn zoon Karl (18 september). In de jaren zestig was Carolus-Duran met Monet bevriend geweest; in 1867 had hij zijn portret geschilderd, dat zich thans in het Musée Marmottan bevindt. Daubigny had de werken die Monet in het verleden aan de jury van de Salon had voorgelegd gesteund en hem in Londen aan Durand-Ruel voorgesteld. Niettemin zijn er geen bewijzen dat Monet ze in Nederland ontmoet heeft. In augustus en september moet hij inderdaad de enige schilderende Fransman in Zaandam zijn geweest.

In de politierapporten staat dat Monet op 8 oktober 1871 Zaandam verliet en naar Amsterdam ging. Het lijkt niet erg waarschijnlijk dat hij daar lang bleef, te kort in ieder geval om er iets te schilderen. Ergens rond 10 oktober tekende hij het gastenboek van het Frans Halsmuseum in Haarlem. Hoogst waarschijnlijk is hij kort daarna naar Parijs teruggekeerd, hoewel de eerste brief die ons sindsdien bekend is – vanuit Parijs verzonden en opnieuw aan Camille Pissarro gericht – pas op 19 november werd geschreven.

Gedurende de vier maanden dat Monet in Zaandam verbleef vervaardigde hij zo'n vijfentwintig schilderijen. Hij vond het er zeer plezierig toeven, getuige hetgeen hij op 2 juni aan Pissarro schreef: 'Zaandam is wel bijzonder opmerkelijk en er is genoeg te schilderen voor een heel leven.' Op 17 juni drukte hij zich wat explicieter uit: 'voor mij is het hier uitstekend om te schilderen, het is allemaal even amusant. Huizen in alle kleuren, molens bij honderden en

verrukkelijke boten (...) Bovendien is het heel mooi weer: ik heb dan ook al aardig wat doeken opgezet.'

Hiermee zijn de motieven genoemd die Monet gedurende zijn verblijf in Zaandam zo zouden gaan boeien: huizen, windmolens en schepen. Het is moeilijk een plausibele chronologische volgorde voor zijn schilderijen vast te stellen. Slechts twee schilderijen zijn 1871 gedateerd: het portret van Guurtje van de Stadt (cat. nr. 25) en het kleine, schilderachtige hoekje van Zaandam dat Monet aan Henri Havard schonk (cat. nr. 19). Twee andere doeken zijn 1872 gedateerd, maar dat jaartal lijkt erop gezet te zijn op het moment dat Monet ze verkocht; de twee werken kunnen dus niet gebruikt worden om te bewijzen dat Monet pas in 1872 naar zijn vaderland terugkeerde.

De vierentwintig in Zaandam vervaardigde landschappen chronologisch te rangschikken zou een riskante onderneming zijn. Aanwijsbare verschillen in het weergegeven jaargetijde zijn er niet; duidelijk herkenbare vroege herfstkleuren in het gebladerte bijvoorbeeld, die erop zouden kunnen wijzen dat het desbetreffende schilderij in september of oktober is vervaardigd. Ook het traditionele verwisselen van de zeilen op de wieken van de windmolens (van het zomerse rood-wit naar het winterse geel-bruin) op 30 september kan ons niet helpen: Monet bleef na het verwisselen nog ongeveer een week in Zaandam en schilderde in die tijd geen windmolens.

Ook als we aannemen dat Monets vrouw Camille op ongeveer vijf schilderijen voorkomt (cat. nrs. 6, 7, 8, 9 en 15), dan nog geven de verschillende jurken, hoeden en parasols die de modebewuste Camille draagt geen indicatie van het tijdstip waarop haar echtgenoot die doeken schilderde.

De motieven daarentegen van deze twee dozijn landschappen kunnen op drie na exact gelokaliseerd worden, en van die drie (cat. nrs. 13, 14 en 19) valt de lokatie bij benadering vast te stellen. Op de kaart is aangegeven waar Monet zijn motieven koos. Bij het catalogiseren van zijn Zaanse schilderijen hebben we gemeend er goed aan te doen ze topografisch in te delen.

1. De haven bij de Dam en de onmiddellijke omgeving daarvan (cat. nrs. 1-5).
2. De Achterzaan: gezichten op de rivier de Zaan ten noorden van de Dam, alsmede één gezicht op een kanaal ten oosten van de Zaan (cat. nrs. 6-12).
3. Gezichten van het westelijk deel van Zaandam: twee van kanalen in het Westzijderveld (cat. nrs. 13 en 14), één van de Hogendijk (cat. nr. 15).
4. De zuid-oostkant van de haven (cat. nrs. 16-24), inclusief een schilderachtig hoekje van Zaandam beneden de Zuiddijk (cat. nr. 19); een impressie van het Weerpad (cat. nr. 23) en Monets meest zuidelijke motief, het punt waar IJ en Voorzaan tezamen komen (cat. nr. 24).
5. Het enige portret dat Monet in Zaandam vervaardigde, dat van Guurtje van de Stadt (cat. nr. 25).

Deze indeling van zijn werk betekent niet dat Monet de aangegeven gebieden systematisch afwerkte en van de ene naar de andere 'opschoof', bijvoorbeeld langs de Zaan noordwaarts in etappes. Om kort te gaan: de hier gehanteerde rondleiding door Zaandam en omstreken wil geenszins de chronologie van Monets werken uit Zaandam aangeven.

Het is twijfelachtig of er uit zijn Zaanse schilderijen een bepaalde stilistische ontwikkeling afgeleid kan worden. Dat neemt niet weg dat er wel enige opmerkingen gemaakt kunnen worden inzake Monets werkwijze en zijn artistieke intenties. Geen van zijn Zaanse schilderijen kan groot genoemd worden. Zijn favoriete doek had het Franse standaardformaat: 48 x 73 cm. Negen schilderijen hebben deze afmetingen. Zo'n negen andere zijn geschilderd op een smaller, meer horizontaal formaat, met kleine verschillen in hun exacte afmetingen; sommige daarvan komen in de buurt van een tweevoudig vierkant. Vier schilderijen wijken van deze twee standaardtypes af: het portret (dat in wezen een horizontaal formaat doek is maar een kwartslag gedraaid), twee landschappen die vierkanter van afmeting zijn (cat. nrs. 8 en 15) en cat. nr. 19, het enige 'verticale' werk.

Soms vervaardigde Monet twee contrasterende schilderijen van hetzelfde motief, waarin hij weers- en tijdsverschillen uitdrukte door uitgesproken variaties in aanpak en kleurkeuze. Twee van zulke paren demonstreren dat overduidelijk: twee schilderijen van windmolens en water (cat. nrs. 20-21) en twee van kanalen met loopbruggen (cat.nrs. 13 en 14). In beide gevallen is het contrast gelegen in de tegenstelling tussen de dag, waarbij de wind het water doet bewegen, en de avond, windstil en rustig.

Een ander soort contrast valt te zien in de cat. nrs. 11 en 12. Ze tonen allebei hetzelfde stuk van de Zaan met de bijbehorende windmolens, maar de variaties zijn nu veel meer het gevolg van de keuze en de bedoeling van Monet. In het ene (cat. nr. 11) is de compositie bestudeerd en enigszins *retardataire,* alsof Monet een hommage aan Jongkind wilde brengen. Het zonlicht is getemperd en de kunstenaar slaagde in zijn opzet een subtiele en suggestieve symphonie in rood te maken. In het andere (cat. nr. 12) koos Monet voor een horizontaal doek, sneed de boten en de meerpalen links op de voorgrond af, waarmee een indruk van ongedwongen direktheid werd gecreëerd. De schilder registreerde het geheel bij grijs weer, waarbij hij zijn kleurenschema tonaler maakte.

Het komt maar zelden voor - althans in de schilderijen die bewaard zijn gebleven uit de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw - dat men een werkproces kan onderscheiden waarbij eerst een kleine, zeer snelle schets ter plekke is gemaakt *(pochade)* en vervolgens op basis daarvan een uitgewerkt schilderij. Ook in Monets Zaanse schilderijen is een dergelijk werkproces niet duidelijk aan te wijzen. De schilder kwam het dichtst in de buurt met de drie aan elkaar verwante gezichten op de Voorzaan (cat. nrs. 16-18). Er is evenwel één schilderij dat 'voltooider' is dan de andere, en ook veel doelbewuster is opgezet. In *De molen 'Het Oosterkattegat'* (cat. nr. 22) heeft Monet zijn compositie zorgvuldig opgebouwd, zodat de ruimtelijke delen elkaar duidelijk opvolgen en de diepte voor de kijker begrijpelijk is aangegeven. In het bij elkaar brengen van windmolen en vissersboot als zwaartepunt van de aandacht lijkt Monet opnieuw aan Jongkind te hebben gedacht.

Andere schilderijen maakte Monet zeer snel en het staat ook vrijwel vast dat hij ze later niet meer bijwerkte (cat. nr. 18 bijvoorbeeld). En toch zijn er werken – en dat is verbazingwekkend als men de duidelijke spontaneïteit ervan in aanmerking neemt – waaraan te zien valt dat de schilder tijdens het maken ervan van gedachten is veranderd: een weggeschilderde windmolen op het ene (cat. nr. 12), een weggeschilderd zeil op het andere (cat. nr. 21).

Toen Eugène Boudin (1824-1898) in januari 1872 de Zaanse schilderijen van Monet onder ogen kreeg schreef hij aan een vriend: 'Hij heeft een aantal prachtige studies uit Holland mee teruggenomen en ik geloof dat hij voorbestemd is een van de voornaamste schilders van onze school te worden.'

In concreto keerde Monet met drieëntwintig landschappen terug naar Parijs. Binnen zijn artistieke ontwikkeling worden de Zaanse schilderijen dikwijls beschouwd als een schakel, een stilistische brug tussen zijn studies van de Seine bij La Grenouillère in 1869 en het langdurige vervolg daarop in zijn studies in Argenteuil, in de noordelijke voorsteden van Parijs, tussen 1872 en 1877. Toch hebben deze werken een geheel eigen karakter. Monet heeft 'het Hollandse' weten te vangen, niet slechts in de uiterlijkheden - vissersboot en windmolen, stadhuis en tuinhuis, rivier en kanaal - maar ook het delicate, versluierende licht en de typische atmosfeer, die zo subtiel verschilt van de helderheid van het Ile de France. De superieure manier waarop hij de immense, vaak veranderende Hollandse luchten heeft weergegeven is daar voldoende bewijs voor.

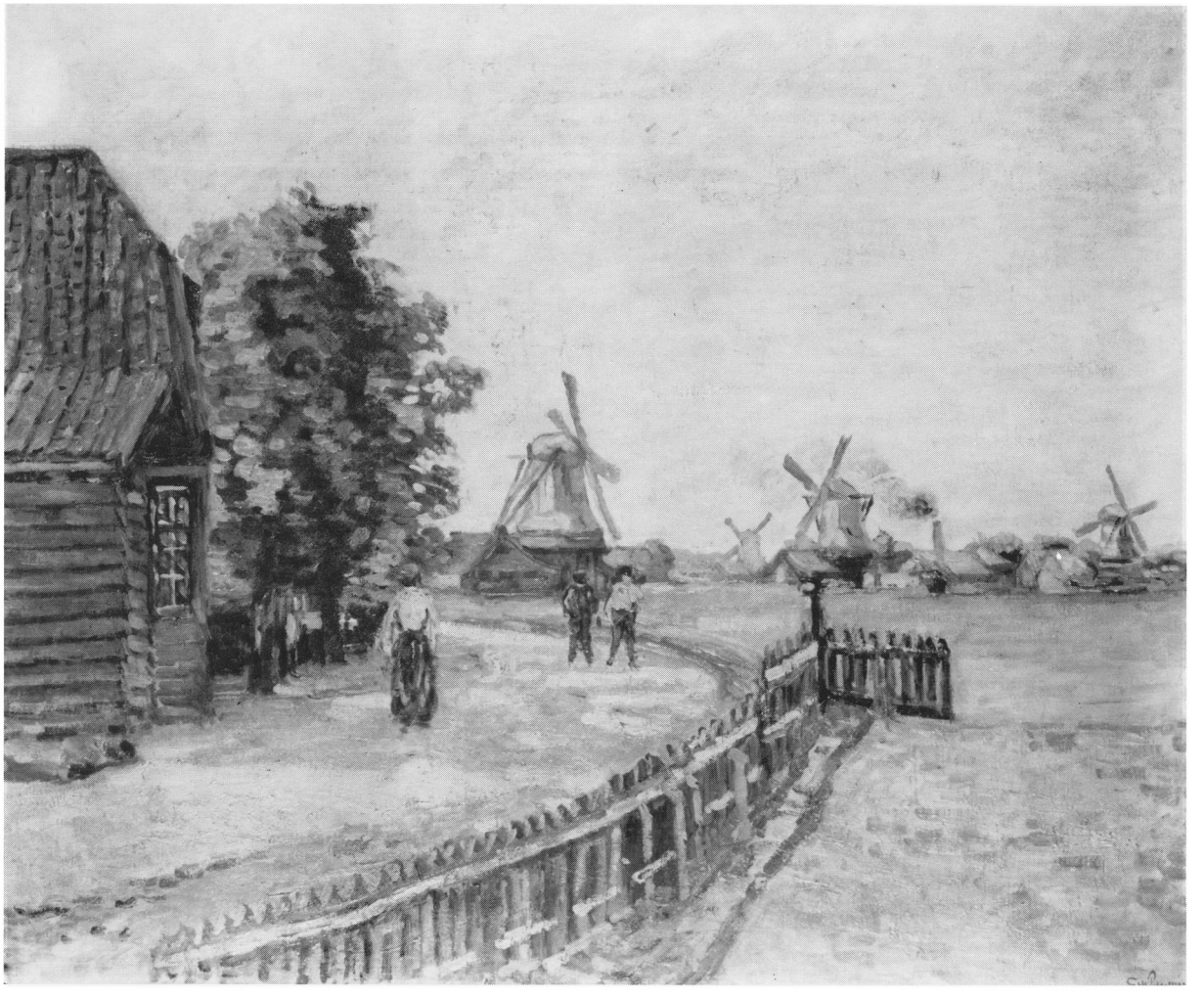
Boudin kende Monets werk goed, al vanaf het einde van de jaren vijftig van de vorige eeuw. Zijn woorden waren zeer lovend en buitengewoon profetisch. (Het kan zijn dat Monets Hollandse schilderijen Boudin er toe hebben gebracht voor het eerst zelf naar Nederland te gaan, in 1873). Historisch bezien vormen de Zaanse schilderijen de eerste grote groep werken van één lokatie en één ononderbroken periode. (Van zijn verblijf in Londen in 1870-1871, dat acht maanden duurde, dus twee keer zo lang als dat in Zaandam, zijn maar zes schilderijen bewaard gebleven en het is niet waar-

Maxime Lalanne, *Zaandam.* Uit: Henry Havard, *La Hollande à vol d'oiseau,* Paris 1881.

schijnlijk dat er veel verloren is gegaan of vernietigd). Zij zijn de voorbode van Monets groeiende productiviteit in de jaren zeventig van de vorige eeuw – een Monet die meestal op middelgrote doeken werkte en die opviel door ongedwongen composities, soepele penseelstreken en een harmonische visie.

Enkele van de Zaanse schilderijen – drie of vier, niet meer – werden vaak afgebeeld en bediscussieerd in vroege monografieën en historische verhandelingen over het Impressionisme. Het duurde echter tot de publicatie van Daniel Wildensteins *catalogue raisonné* voordat Monets gehele Zaanse œuvre bij elkaar gebracht werd. Het werk is in zijn totaliteit nooit tentoongesteld, en gezien de moeilijkheden bij het lokaliseren van sommige schilderijen en het overhalen van eigenaars om ze uit te lenen is het twijfelachtig of dat er ooit van zal komen. Monet zelf selecteerde drie werken uit zijn Zaanse œuvre voor zijn eerste eenmans-tentoonstelling in Durand-Ruels galerie in maart 1883 (cat. nrs. 11, 15 en 20). Twee daarvan (cat. nrs. 11 en 20) koos hij opnieuw voor zijn grote overzichtstentoonstelling in de galerie Georges Petit in 1889; het derde werk dat hij daarvoor selecteerde – *Canal; Zaandam, 1871,* eigendom van M. Leclanché – kan heden ten dage niet met zekerheid geïdentificeerd worden. In de ogen van Monet mogen cat. nrs. 11 en 20 duidelijk beschouwd worden als zijn belangrijkste *tentoonstellingswerken;* Daubigny had de eerste voor zijn eigen verzameling gekozen en Faure, de succesvolle operabariton, de tweede.

Geen andere Franse kunstenaar is in Monets Zaanse voetsporen getreden. De paar schilderijen die Henri Michel-Lévy gedurende de zes weken dat hij in juni en juli 1871 in Zaandam doorbracht gemaakt zou kunnen hebben, zijn onder het stof der jaren verdwenen. In latere jaren hebben Franse schilders die een bezoek aan Nederland brachten – Boudin in 1873 en nogmaals in 1884, Signac in 1906 – Zaandam links laten liggen. Lalanne echter bezocht de stad in de jaren zeventig, waarschijnlijk in gezelschap van Havard, wiens boek *La Hollande à vol d'oi-*



Jean-Baptiste Armand Guillaumin, *Zaandam.* Den Haag, Kunsthandel Ivo Bouwman BV.

seau uit 1881 door de kunstenaar geïllustreerd werd. Alleen Guillaumin kwam, in 1904, op advies van Monet naar Zaandam (G. Serret and D. Fabiani, *Armand Guillaumin 1841-1927,* Paris z.j., p. 74).

Meer dan een eeuw na Monets Zaanse verblijf is er in de stad veel veranderd. Het grootste deel van de oostelijke oever van de Zaan wordt in beslag genomen door fabrieken; veel van de kleur is uit de woonhuis-architectuur verdwenen; van de windmolens zijn er nog maar weinig over; de vissersvloot bestaat niet meer en de haven is herbouwd. Voor wie zich een beeld wil vormen van het negentiende-eeuwse Zaandam zijn Monets schilderijen van onschatbare historische waarde.

1 DE HAVEN EN DE DAM

olieverf op doek, 47 x 74 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 188
particuliere collectie

Het schilderij laat de westelijke kant van de haven zien, waar de schepen langs de Hogendijk liggen afgemeerd, met op de achtergrond de huizen van de Damstraat. Als gezichtspunt heeft Monet vermoedelijk de aanlegsteiger van de vereniging 'Trouw en Verbintenis' gekozen; een gedeelte van het gebouw van deze vereniging is uiterst links op het schilderij zichtbaar.

Monet heeft vier gezichten op de Dam geschilderd. Deze schilderijen waren waarschijnlijk de eerste werken die hij in Zaandam maakte. Met zijn aangeboren belangstelling voor boten en water moet de schilder ogenblikkelijk geboeid zijn geweest door de Zaanse haven, die hem ongetwijfeld herinnerde aan door hem geschilderde gezichten in Honfleur, Fécamp, en in mindere mate, Trouville, tussen 1866 en 1870 (W 75-77, 116-119, 154).

De atmosferische weergave van een verblekende zonsondergang, de hemel gestreept met geel en roze, toont verwantschap met het werk van Barbizon-schilders als Rousseau en Daubigny. Maar de brutale, krachtige schilderwijze en de compositionele vrijheid zijn volledig Monets eigen. Zijn eerlijke weergave van de houten meerpaal als een vergroot repoussoir op de voorgrond zou conservatieve kritici in de jaren zeventig van de vorige eeuw zeker geschokt hebben. Zij zouden dit element veroordeeld hebben als een armoedige, niet schilderachtige toevoeging die de schaal van het geheel verstoort, zoals de vergrote krul van een cello in Degas' geschilderde schouwburgscenes. Zulke grote en opdringerige elementen op de voorgrond komen voor in de vroegste foto's; vergelijkbare motieven karakteriseren eveneens de toen zo populaire Japanse houtsneden.

Het sterk lineaire silhouet van de meerpaal, gezien in tegenlicht, contrasteert met de waterweerspiegeling, die getroffen is door de snelle, kurketrekker-achtige penseelstreken. De weerspiegelingen elders zijn weergegeven door een serie van krachtig, blokkige toetsen. Deze stenografische middelen voor de weergave van waterweerspiegelingen werden door Monet voor het eerst ten volle uitgebuit in zijn schilderijen van La Grenouillère, een uitspanning in de Seine vlak buiten Parijs, waar gezwommen en geroeid kon worden. Daar, in de zomer van 1869, experimenteerde hij met verschillende typeringen (W 134-136). De toen uitgewerkte combinatie van kurketrekker-achtige en hoekige pen-

1. Claude Monet, *De haven en de Dam.* Schetsboek: Parijs, Musée Marmottan.

seelstreken keert in sommige Zaanse schilderijen terug.

Monet gebruikte zijn schetsboek doorgaans voor het noteren van motieven en niet zozeer voor het maken van specifieke voorstudies. Een uitzondering betreft het blad waarop ons motief voorkomt (afb. 1). Zijn gezichtspunt is hier dichter bij de meerpaal; vermoedelijk tekende hij vanuit een bootje (schetsboek Musée Marmottan, inv. 5128, folio 31 verso).

Wat er in eerste instantie met het schilderij is gebeurd weten we niet. In 1888 was het werk in ieder geval in het bezit van Durand-Ruel; in 1903 in dat van de Duitse kunsthandelaar Paul Cassirer in Berlijn. De met Monet bevriende kunstkriticus Théodore Duret (1838-1927) (zie cat. nr. 11), de eerste die de geschiedenis van het Impressionisme boekstaafde, heeft het werk afgebeeld in zijn boek *Histoire des peintres Impressionnistes,* in de editie van 1906.

2 DE HAVEN EN DE DAM

olieverf op doek, 45 x 72 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 189
particuliere collectie

Zoals in cat.nr. 1 heeft Monet hier opnieuw gekozen voor het westelijk deel van de haven, met de afgemeerde schepen langs de Hogendijk en enkele huizen in de Damstraat. Links is een groter deel zichtbaar van het verenigingsgebouw 'Trouw en Verbintenis'. Met andere woorden, Monet is een eind opgeschoven, heeft de meerpaal als repoussoir op de voorgrond weggelaten en een 'close-up' geschilderd van de afgemeerde schepen. Het werk doet denken aan sommige havengezichten die hij aan de Normandische kust heeft gemaakt, in Honfleur en Le Havre (vgl. W 75, 76, 116). Van het hier weergegeven stadsgedeelte bestaat een foto, die ongeveer uit dezelfde tijd dateert (afb. 2).

Ongelukkigerwijs is het schilderij ons alleen bekend van een zwart-wit-foto, wat het moeilijk maakt de kenmerkende bijzonderheden van licht en kleur vast te stellen. Niettemin is het duidelijk dat Monet voor dit schilderij een ander uur van de dag heeft gekozen dan voor het vorige werk; daarop lijkt het avond te zijn, dit doek suggereert een laat morgenuur.

Nergens staat vermeld wanneer Durand-Ruel het schilderij verwierf, maar in 1882 verkocht hij het aan de bankier Ernest May (1845-1923), die destijds een fraaie collectie impressionistische schilderijen aan het opbouwen was, waartoe reeds verscheidene belangrijke werken van Monet behoorden. Sommige daarvan werden op 4 juni 1890 verkocht; ook dit schilderij, dat opnieuw door Durand-Ruel werd aangeschaft. Hoewel nooit tentoongesteld en ook nimmer besproken in aan Monet gewijde geschriften, moet het een van zijn fraaiste Zaanse schilderijen zijn: *la peinture claire* in haar meest expressieve vorm.

2. *De haven en de Dam,* omstreeks 1870-1880. Foto: Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

3 DE HAVEN EN DE DAM

olieverf op doek, 44.5 x 72.5 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 190
particuliere collectie

Voor dit schilderij van de haven van Zaandam heeft Monet een gezichtspunt gekozen vlak voor hotel De Beurs. De kijkrichting is noordwest; rechts zijn de huizen van de Hogendam te zien en in het midden de accijnshuisjes en de Grote Sluis.

Een foto, een paar jaar na Monets verblijf in Zaandam gemaakt, geeft ons vrijwel hetzelfde gezicht, zij het bekeken vanaf een iets andere plaats (afb. 3).

Zoals in cat. nr. 1 heeft Monet hier de dramatische effecten van een zonsondergang weergegeven, waarbij hij gebruik maakte van zijn draaiende penseelstreken en hoekige toets om de weerspiegelingen in het blinkende water te treffen. De dreigende lucht is nu anders gekleurd: in plaats van roze en gele strepen is hier gekozen voor gevlekte flarden van grijs-violet en geel-groen, die aansluiten bij het netwerk van de weerspiegeling in het water. Het schilderij toont Monets feilloze beheersing van het *contre-jour;* de structuur van de gebouwen is niet opgeofferd aan dit effectbejag.

In welke collectie het werk in eerste instantie terecht kwam is onduidelijk. Misschien is het schilderij identiek aan dat in Monets *carnet de comptes,* beschreven als *Coucher de Soleil, Hollande,* dat in 1872 verkocht werd aan Louis Latouche, van wie Monet zijn verf betrok en die op bescheiden wijze in kunst handelde. Net als cat. nr. 2 is dit schilderij tijdens Monets leven nooit tentoongesteld.

3. *De haven en de Dam,* omstreeks 1870-1880. Foto: Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

4 DE DAM EN DE SLUIZEN AAN DE ACHTERZAAN

olieverf op doek, 44 x 72,5 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 191
Verenigde Staten, particuliere collectie

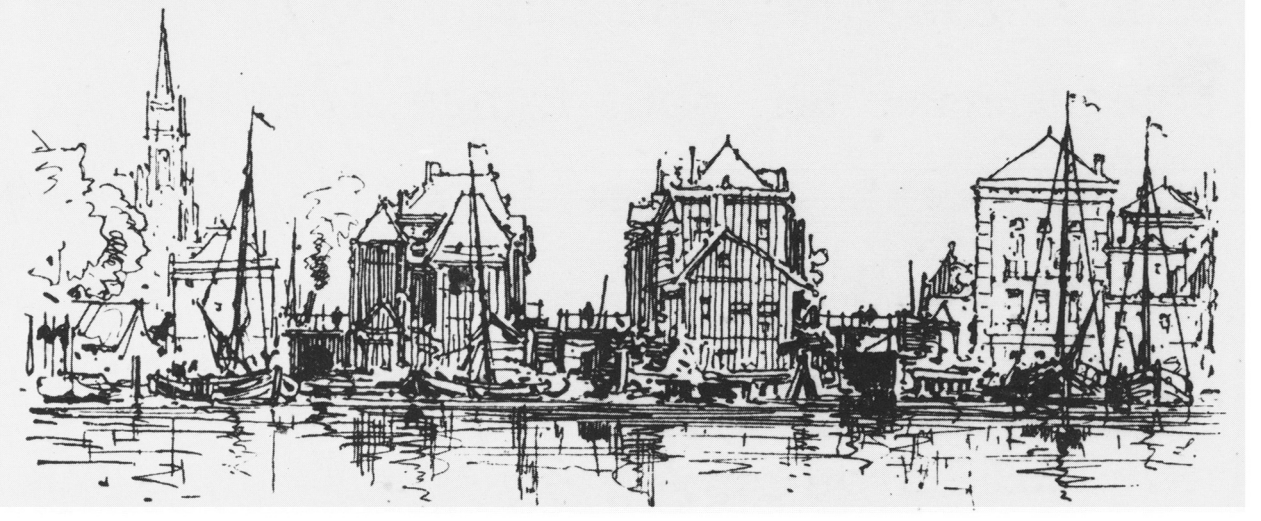
Het schilderij laat de noordkant van de Kleine en de Grote Sluis zien vanaf de Achterzaan; de kijkrichting is zuid. Het werk is waarschijnlijk geschilderd vanuit een boot. Het gebouw helemaal rechts, Dam 2, bestaat nog steeds – het was het pand van de Vrijmetselaarsloge Anna Paulowna. Op de achtergrond is een van de nog bestaande accijnshuizen duidelijk zichtbaar (afb. 6).

Gezien het gezichtspunt en de schaduw op het dak van het meest centrale huis is hier een laat morgenuur weergegeven, zoals in cat. nr. 2. Het is waarschijnlijk het vlotst uitgevoerde werk van de vier havengezichten; zie vooral de snelle, vloeiende schilderwijze van de lucht en de rode boot links. Het geestdriftige samenspel tussen de draaiende en de blokkige penseelstreken in het water verlevendigt de diepe schaduw van de gebouwen. Met name de huizen met hun schilderachtige voorkomen moeten Monet aan Honfleur herinnerd hebben (vgl. W 31, 33, 34).

Op fotografen en reisbeschrijvers had dit motief eveneens een grote aantrekkingskracht. Een stereofoto, die waarschijnlijk in de jaren zestig van de vorige eeuw is gemaakt, toont een weids gezicht op de drie sluizen (afb. 4). Henry Havard nam een tekening van de sluizen op in zijn boek *La Hollande à vol d'oiseau,* dat in 1881 gepubliceerd werd (afb. 5). Havard en Monet moeten vaak samen naar dit stadsbeeld hebben staan kijken, toen ze in 1871 allebei in Zaandam vertoefden.

Van wat er na Zaandam met het werk is gebeurd weten we niets. De eerste van wie vaststaat dat hij het schilderij in zijn bezit had, Benoist Lévy, was geen familie van de schilder Henri Michel-Lévy, die Monet in Zaandam gezelschap hield in juni-juli 1871. Later is het schilderij eigendom geweest van de Engelse schrijver W. Somerset Maugham.

4. *Zaandam, de drie sluizen,* omstreeks 1880. Stereofoto: Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.



5. Maxime Lalanne, *Zaandam: de sluizen.* Uit: Henry Havard, *La Hollande à vol d'oiseau,* Paris 1881.

6. *Accijnshuisjes.* Foto door Menko ten Cate, 1986.

5 DE ZUIDDIJK, MET HET STADHUIS EN DE OOSTZIJDERKERK

olieverf op doek, 47.8 x 73 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 183
Parijs, Musée d'Orsay

Voor dit werk koos Monet een plaats uit op de Ganzenwerf; hij keek uit over de Voorzaan naar het noorden, waar het raadhuis en de toren van de Oostzijderkerk duidelijk zichtbaar boven de bomen uitsteken. Rechts bevinden zich de groene huizen met de rode daken van de Zuiddijk (afb. 7), in de verte uiterst links zijn enkele huizen aan de Dam vaag zichtbaar.

Hier treffen we Zaandam aan, hartje zomer. Monet werd geconfronteerd met het probleem hoe hij de weerspiegeling van het zonlicht op het water moest overbrengen, net als in La Grenouillère in 1869. Hij loste het op door heldere, doorschijnende stukken te onderbreken met kortere, ondoorzichtige, hoekige penseelstreken. Dit voortborduren op zijn vroegere waarnemingen valt ook te zien in zijn *Huizen aan de Achterzaan* (cat. nr. 9). Het lijkt waarschijnlijk dat hij beide werken kort na elkaar vervaardigd heeft, vermoedelijk in augustus.

Net als in cat. nrs. 1-4 heeft het doek een Franse standaardmaat: 48 x 73 cm. Het is belangwekkend dat achter op het spanraam het stempel staat van de Londense verfhandelaar 'Lechertier, Barbe and Co., 7 Glasshouse Street': het bevestigt dat Monet zijn materialen meebracht uit Londen.

Vermoedelijk is het schilderij hetzelfde als het werk dat in de inventarisatie van Durand-Ruel is opgenomen als *Village entres les arbres près d'un canal, 300 francs,* gekocht op 30 september 1872. Het werk kan niet direct in verband worden gebracht met een van de titels uit Monets eigen *carnet de comptes.*

De eerst bekende eigenaar na Durand-Ruel was Gustave Goupy, die een beperkte maar befaamde verzameling impressionistische schilderijen aanlegde. Op 30 maart 1898 werd die collectie in Parijs verkocht (veilingnummer 23, *Un canal en Hollande,* voor 4.400 francs verkocht aan de kunsthandelaar Georges Petit). Kort daarop kwam het doek in handen van Etienne Moreau-Nélaton, groot verzamelaar van negentiende-eeuwse Franse schilderkunst. In 1906 maakte het deel uit van diens genereuze schenking aan het Louvre. Op de wereldtentoonstelling van 1900, *Centennale de l'Art Français,* waar verscheidene schilderijen van

7. *De Zuiddijk*, omstreeks 1870. Foto: Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

Monet hingen, was het te zien als nr. 477, *Canal en Hollande: à M. Moreau-Nélaton.* Toen het werk in het bezit kwam van het Louvre werd de titel vereenvoudigd tot *Zaandam.*

6 TUINHUIZEN AAN DE ACHTERZAAN

olieverf op doek, 44 x 67 cm
linksonder gesigneerd en gedateerd: Claude Monet. 72
W 186
New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection

Voor dit schilderij keek Monet vanaf een steiger bij de Achterdam noordwaarts de Zaan op. Dit deel van Zaandam noemde men wel de 'Fluwelen Westzijde'. Architectonisch vertoonden de huizen hier een grote verscheidenheid. In dit gedeelte waren de bewoners in hoge mate vrij om het voorkomen van hun eigen huis te bepalen; de beperkingen qua rooilijn die in veel andere stadsdelen golden, waren hier niet van toepassing. In de aan de rivier gelegen tuinen van de huizen bevonden zich de karakteristieke zogenoemde 'luchthuizen' – tuinhuizen voor in de zomer – alsmede kleine privé-steigers.

Een vóór 1869 gemaakte foto van dit deel van de Zaan geeft een duidelijk beeld van de twee door Monet geschilderde tuinhuizen (afb. 8). Deze tuinhuizen verschilden onderling in stijl al evenzeer als de huizen waar ze bijhoorden. Het voorste tuinhuis op het schilderij hoorde bij Westzijde 14.

Door het toevoegen van een elegante zeilboot, een zogenoemde boeier, komt het werk qua sfeer sterk overeen met sommige werken die Monet in 1869 van de Seine maakte (W 136). Het thema zou hij overigens vanaf 1872 in Argenteuil verder uitwerken.

Dit doek is een van de twee Zaanse schilderijen die 1872 gedateerd zijn; het andere is cat.nr. 20. De '72' is later toegevoegd dan de signatuur, aangezien de kleur anders is; waarschijnlijk heeft Monet de datum toegevoegd op het tijdstip dat hij het werk verkocht. Zoals van meerdere Zaanse schilderijen is ook van dit werk niet bekend wat er in eerste instantie mee gebeurd is. Bij de vroegste vermelding was het doek in bezit van de Parijse kunsthandel Bernheim Jeune (1910). Het is niet bekend dat het schilderij tijdens Monets leven ooit tentoongesteld is.

8. *Huizen aan de Achterzaan,* omstreeks 1870. Foto: Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

7 HUIZEN AAN DE ACHTERZAAN

olieverf op doek, 44.5 x 65 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 187
particuliere collectie

Net als cat.nr. 6 laat ook dit doek de westoever van de Zaan zien. Monet heeft zijn gezichtspunt stroomopwaarts verlegd en besloten naar het zuiden te kijken, zodat de huizen aan de Dam in de verte zichtbaar zijn. Vrijwel zeker stond hij op de kleine privé-steiger van Antje en Cornelis van de Stadt-ten Cate; het houten luchthuis was van het pand Westzijde 22, waar dokter Van der Boom woonde.

Op het schilderij zijn verscheidene personen te zien, met name op de rivier en op de steiger. De vrouw in het zwart die een rose parasol draagt is vrijwel zeker Camille Monet (afb. 9). In dezelfde jurk en met dezelfde parasol staat ze ook op cat. nr. 8.

Het doek doet heel Frans aan, alsof Monet zijn herinneringen aan het zomerse La Grenouillère aan de Seine verplaatst heeft naar de oevers van de Zaan. Evenals toen ondernam hij hier pogingen om de waterspiegelingen weer te geven met korte, draaiende streken, die zowel doorschijnend als ondoorschijnend lijken. Tegelijkertijd wist hij in het water de structuur van de typisch Zaanse huizen langs de rivier treffend te laten weerspiegelen. Ook in dit geval beschikken we gelukkig over een prentbriefkaart die we met Monets geschilderde visie kunnen vergelijken (afb. 10).

Het schilderij is in het bezit geweest van de belangrijkste verzamelaar van Monets werk in de jaren zeventig van de vorige eeuw, de operazanger Jean-Baptiste Faure (1830-1914). Wanneer hij het precies aankocht is niet bekend; noch in de inventarisaties van Durand-Ruel, noch in Monets *carnet de comptes* valt dat na te gaan. Faure behield het schilderij tot 1901. Hij verkocht het toen aan Durand-Ruel, die het kort daarop doorverkocht aan mevrouw H.O. Havemeyer, de befaamde Amerikaanse kunstverzamelaarster.

9. Detail.

10. *Huizen aan de Achterzaan,* omstreeks 1900. Foto: Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

8 TUINHUIS AAN DE ZAAN

olieverf op doek, 54 x 74 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 138
particuliere collectie

Dit schilderij laat zien dat Monet zijn tocht langs de westoever van de Zaan in noordelijke richting heeft vervolgd. Via Westzijde 14 (cat. nr. 6) en Westzijde 22 (cat. nr.7) zijn we inmiddels beland bij Westzijde 78. De koepel van het luchthuis en het vooruitspringende balkon ervan zijn te zien op een detail van een latere prentbriefkaart (afb. 11), die ook duidelijk maakt dat Monets kijkrichting zuid-oost is geweest, over de Zaan heen. Al deze huizen op de oostoever van de rivier zijn verdwenen, ze hebben plaatsgemaakt voor fabrieken. In 1871 was het luchthuis van Westzijde 78 eigendom van Jacob Dam en zijn vrouw Aagtje de Lange. Waren dat kennissen van de familie Van de Stadt? Gaf Camille er Franse les? We kunnen er slechts naar raden.

Camille zelf lijkt ook op dit schilderij weer voor te komen. Ze draagt dezelfde jurk als op het vorige schilderij; zwarte stof, een witte kraag en witte manchetten, een zwarte, fluwelen strik en een queue. Hoewel het gezicht niet duidelijk te onderscheiden valt heeft zij ongetwijfeld voor beide schilderijen model gestaan.

Gezien dat laatste en gelet op de topografie moet het motief in Zaandam gezocht worden. Tot dusver dacht men dat het de Seine voorstelde, al wist men niet precies welke plek. Qua stijl past het schilderij echter veel beter in Monets Nederlandse œuvre van 1871 dan in zijn Franse landschappen van voor en na dat jaar.

De figuren in de roeiboot zien we terug op een werk dat een fragment moet zijn van een andere versie van ons schilderij (afb. 12). Het meet slechts 18 x 22 cm., maar de figuren zijn op precies dezelfde schaal geschilderd als die in het hier behandelde schilderij. Het doek is opgenomen in de *catalogue raisonné* van het werk van Berthe Morisot (1961, nr. 136, afb. 163, als *Op de rivier,* 1883). Het lijkt evenwel veel waarschijnlijker dat Monet het fragment zelf geschilderd heeft en het vervolgens aan Berthe Morisot

11. *Tuinhuis aan de Achterzaan,* omstreeks 1890. Prentbriefkaart (detail): Amsterdam, Gemeentearchief.

gegeven heeft. (Ze bezat ook het schilderij van de met sneeuw bedekte Gelderse Kade in Amsterdam, cat. nr. 36).

Wat er aanvankelijk met het schilderij is gebeurd is niet duidelijk. Nergens is opgetekend dat Durand-Ruel het heeft gekocht en Monet heeft het ook in zijn *carnet de comptes* niet opgenomen .

12. Claude Monet, *Op het water.* Uit: M.L. Bataille en G. Wildenstein, *Berthe Morisot: Catalogue des peintres, pastels et aquarelles,* Paris 1961.

9 HUIZEN AAN DE ACHTERZAAN

olieverf op doek, 48 x 73.5 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 185
Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut

Na drie schilderijen waarop Monet ons de westoever van de Zaan heeft laten zien (cat. nrs. 6-8) heeft hij nu gekozen voor een blik op de oostoever. Het linkse huis, een typisch 17de-eeuws huis met een 18de-eeuwse klokgevel, bestaat nog steeds: Oostzijde 221. Voor dit schilderij heeft Monet op de westoever gestaan, op het terrein van de voormalige Gas-fabriek.

Een foto, genomen een paar jaar nadat Monet dit schilderij had gemaakt, laat het aparte cachet van de huizen tussen de bomen zien (afb. 14). Een recente foto, genomen vanaf de plek waar Monet gestaan heeft, toont de verandering sinds 1871 (afb. 15).

Het schilderij behoort tot de meesterwerken van Monets Zaanse periode. Zelden hebben zijn scherp observerende ogen de weerspiegelingen op het water zo absoluut overtuigend geregistreerd; zelden is architectuur zo dwingend weergegeven, ondanks het platte, decor-achtige aanzien, en zelden zijn lucht, gebladerte en figuren – kleine accenten, maar treffend aangebracht – zo harmonieus verenigd.

13. Léon Gaucherel naar Claude Monet, *Huizen aan de Achterzaan.* Uit: *Galerie Durand-Ruel, recueil d'estampes,* Paris 1873 (Parijs, Archives Durand-Ruel).

14. *Huizen aan de Achterzaan,* omstreeks 1900. Foto: Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

Het staat vast dat Durand-Ruel het werk aankocht, aangezien het als een van vier etsen naar werk van Monet werd opgenomen in *Galerie Durand-Ruel, recueil d'estampes,* Paris 1873, als nr. C1, *Habitations et Canal à Saardam, 48 x 73 cm,* gegraveerd door Gaucherel (afb. 13). Het zou een van de vijfentwintig schilderijen kunnen zijn die Durand-Ruel op 28 februari 1873 van Monet kocht; geregistreerd als *2579 Sannedam (Hollande) 400 francs.*

In 1904 werd het werk aangekocht door het Städelsches Kunstinstitut. Het was het eerste Zaanse schilderij dat in een museumcollectie werd opgenomen.

15. *Oosteinde 221.* Foto door Menko ten Cate, 1986.

10 MOLENS LANGS DE NOORDERVALDEURSLOOT

olieverf op doek, 46 x 71 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 180
particuliere collectie

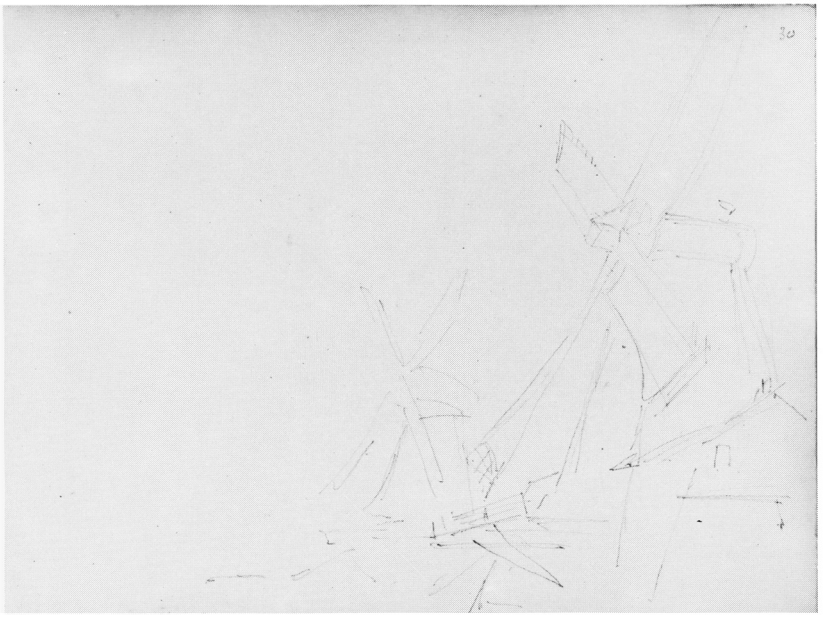
De Noordervaldeursloot loopt een paar kilometer benoorden de Dam naar het oosten en staat in een rechte hoek op de rivier de Zaan. De verschillende windmolens zijn te herkennen: de 'Sluiswachter' en de oliemolens 'Het Oude Kaar', 'De Quack', 'Het huis te Muiden' en 'De Kaver'.

Voor dit schilderij heeft Monet vrijwel zeker postgevat op de sluis van de Noordervaldeursloot. Het motief werd vaak gefotografeerd en ook wel gebruikt in ansichten van Zaandam. De hier afgebeelde ansicht geeft het motief van dichterbij weer dan Monets schilderij, maar laat toch opnieuw zien hoe trouw Monet zich hield aan het gekozen motief (afb. 16).

De vlotte tekening van twee windmolens uit Monets schetsboek toont ons waarschijnlijk de molens op de voorgrond van het schilderij; het blad mag echter niet als een voorstudie worden aangemerkt (Musée Marmottan, folio 30; afb. 17).

We weten niet wat er in eerste instantie met het schilderij is gebeurd. Wel staat vast dat het in de jaren negentig van de vorige eeuw in Amerikaans bezit was en deel uitmaakte van de collectie van Catholina Lambert (1834-1923), een industrieel in New Jersey.

16. *Molens langs de Noordervaldeursloot,* omstreeks 1890. Prentbriefkaart (detail): Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.



17. Claude Monet, *Molens.* Schetsboek: Parijs, Musée Marmottan.

11 DE ZAAN BIJ ZAANDAM

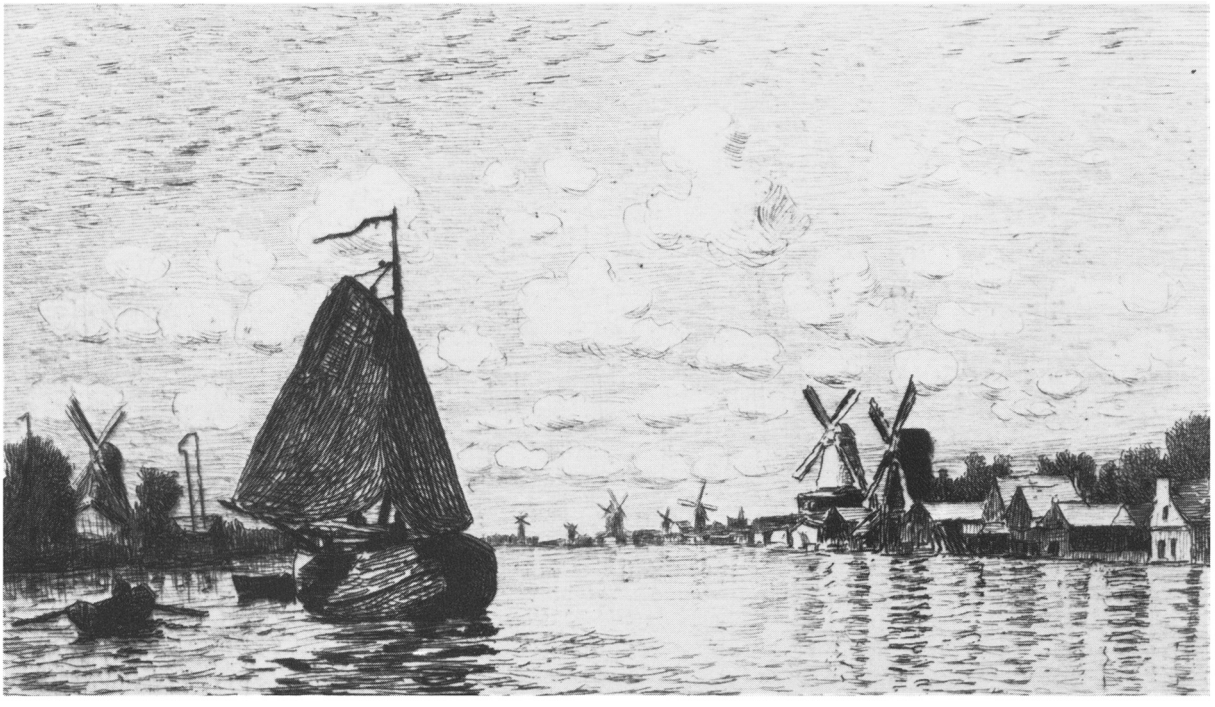
olieverf op doek, 42 x 73 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 172
particuliere collectie

Het schilderij toont een gedeelte van de Zaan tussen Zaandam en Koog. De kijkrichting is noord. De Zaan buigt zich in een flauwe bocht naar rechts, naar de Hemmes toe. De windmolens zijn te herkennen. Links, op de Kogeroever de oliemolen 'De Reus'; op de rechteroever 'De Juffer' en 'De Jonker', en verder weg 'Het Rad van Avontuur', 'De Groene Boer' en de molens aan de Hemmes. Volgens Frans Mars in 'Claude Monet', *Zaandam 150 jaar stad*, Zaandam 1962, pp. 331-33, heeft Monet de molens geschilderd alsof de wind uit het westen kwam en heeft hij de boten daarentegen weergegeven met wind uit het oosten.

Betekent dit dat we te maken hebben met een 'samengesteld' schilderij? Het lijkt er wel op, gezien de tekening van een vissersboot in Monets schetsboek die overeenkomt met de boot op ons schilderij (Musée Marmottan, folio 31; afb. 19). Heeft Monet dat motief later toevoegd en op die manier de inconsistentie in de windrichting veroorzaakt? Met de prominent in beeld gebrachte vissersboot en de open voorgrond maakt de compositie een ouderwetse indruk – het werk had van Jongkind of Daubigny kunnen zijn. Dat neemt natuurlijk niet weg dat het over ons schilderij verdeelde scala van rode tinten, de forse streken waarmee de waterpartijen vorm krijgen en de soortgelijke, maar lossere, kortere streken in de lucht stuk voor stuk kenmerkend zijn voor Monets technische stoutmoedigheid.

Het schilderij werd op 11 mei 1872 als *Moulins à Hollande* gekocht door Durand-Ruel; inventarisnummer 1693, prijs 300 francs. In januari 1873 werd het voor 800 francs aan Daubigny verkocht. In september 1871 was Daubigny met zijn zoon (en kunstenaar) Karl (1846-1886) in Nederland. Vol van indrukken keerde hij naar Parijs terug, waar hij een groot schilderij voor de Salon vervaardigde (afb. 27). Het schilderij van Monet was een van de vier werken waarnaar Gaucherel etsen maakte voor *Galerie Durand-Ruel, recueil d'estampes* (1873), opgenomen als no. V: *Moulins en Hollande, 48 x 73 cm* (afb. 18).

Toen Daubigny in 1878 was gestorven werd zijn atelier verkocht en ook Monets schilderij. Dat was in mei; het werk werd gekocht door de kunstkriticus en verzamelaar Théodore Duret, voor het luttele bedrag van 80 francs. Toen Monet in mei 1883 zijn eerste grote een-



18. Léon Gaucherel naar Claude Monet, *De Zaan bij Zaandam*. Uit: *Galerie Durand Ruel, recueil d'estampes,* Paris 1873 (Parijs, Archives Durand-Ruel).

19. Claude Monet, *Schip*. Schetsboek: Parijs, Musée Marmottan.

mans-tentoonstelling had in de kunsthandel van Durand-Ruel, vroeg hij Duret het schilderij te leen (op die tentoonstelling was het werk overigens te zien onder de verkeerde titel *Un canal à Zaandam).* Hij deed dat nog eens, voor de tentoonstelling in 1889 in Galerie Petit, die hij deelde met Rodin. Het moet dus voor Monet een belangrijk schilderij geweest zijn.

12 DE ZAAN BIJ ZAANDAM

olieverf op doek, 35.2 x 71 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 173
The Glynn Vivian Art Gallery, Swansea Museum Service

Dit gezicht op de Zaan is vergelijkbaar met dat in het vorige schilderij. Monet bevindt zich ditmaal evenwel niet zo ver naar het noorden, zodat er meer zicht is op de oever in de verte. Er zijn meer verschillen – zo geen tegenstrijdigheden – tussen de twee schilderijen, en dan met name in het aantal windmolens en de rangschikking ervan. Van de twee windmolens op de rechteroever bijvoorbeeld, zo prominent aanwezig op cat. nr. 11, is er op dit schilderij nog maar één over. Een nauwkeurige bestudering echter van het doek brengt aan het licht dat deze plek is overgeschilderd (let vooral op de huizen in de buurt van de windmolen). Het kan zijn dat hier oorspronkelijk een tweede windmolen stond. Paradoxaal genoeg had Monet in eerste instantie op de andere (west-)oever een tweede molen geschilderd, rechts van de ene molen die er nu staat; doorwerkend aan het schilderij heeft hij die evenwel weer weggehaald. Het lijkt alsof er in de verte minder molens staan dan op cat. nr. 11, maar dat kan te maken hebben met de positie van de vissersboten, de grotere afstand en het grijze, bewolkte weer.

Deed cat. nr. 11 ietwat conventioneel aan, dit doek is gedurfd en modern: let op het 'afsnijden' van de boot en de meerpaal linksonder en de indruk van grotere direktheid die door de 'beweeglijkheid' van de boot op de rivier gewekt wordt. Van dit schilderij kan gezegd worden dat het meer Monet zelf is – een vrije, ongekunstelde observatie, snel en trefzeker geschilderd. Dat andere doek was misschien eerder voor de verkoop of een tentoonstelling bestemd, hoewel het, ironisch genoeg, door een kunstenaar, namelijk Daubigny, gekocht werd.

Wat er oorspronkelijk met het schilderij is gebeurd weten we niet. Misschien is het de *Bateaux de pêche, Zaandam* dat Monet in zijn *carnet de comptes* opnam als zijnde verkocht aan Durand-Ruel, voor 300 francs in 1872. Er staat geen maand bij vermeld en een vergelijkbare titel komt in de inventarisatie van Durand-Ruel niet voor.

13 MOLENS IN HET WESTZIJDERVELD

olieverf op doek, 47 x 73 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 181
Verenigde Staten, William Kelly Simpson

De afgebeelde windmolens stonden in het polderland ten westen van Zaandam, in het Westzijderveld. Ze maken deel uit van een ware wildgroei van kanalen en molens in dit gebied, zoals blijkt uit een tekening in Monets schetsboek (Musée Marmottan, folio 33; afb. 20). Het is vrijwel onmogelijk vast te stellen welk kanaal nu precies is afgebeeld, welke richting Monet opkeek en of het inderdaad herfst is, zoals Wildenstein suggereert.

Wel staat vast dat dit een van Monets meest direkte en trefzekere schilderijen van Zaandam is. Massa en silhouet, volume en breekbaarheid – het is alles even efficiënt gesuggereerd. Een licht windje doet het water een beetje golven, en om het effect weer te geven ontdekt Monet een eenvoudige picturale manier die hij in zijn andere Zaanse schilderijen niet gebruikt heeft. De forse, bijna 'abstracte' geblokte streken die hij voor de luchtpartij gebruikt lopen vooruit op sommige vroege landschappen van Mondriaan. Waarschijnlijk is het laat in de middag. Al deze elementen doen het werk contrasteren met cat.nr. 14, dat hetzelfde onderwerp heeft.

Van de geschiedenis van het doek weten we weinig. De eerste van wie vaststaat dat hij het in zijn bezit had was de Duitse schilder Max Liebermann (1847-1935). Toevalligerwijze was die in september 1871 ook in Nederland: op 11 en 12 september tekende hij het gastenboek van het Trippenhuis in Amsterdam.

14 MOLENS IN HET WESTZIJDERVELD

olieverf op doek, 48 x 73 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 182
particuliere collectie

Ook in dit catalogusnummer hebben we te maken met molens ten westen van Zaandam, in het Westzijderveld. Monets kijkrichting was vrijwel zeker west, in de richting van de getemperde, ondergaande zon. De lucht en de silhouetten van de windmolens lijken een voorbode van Mondriaans vroege landschappen.

Als we het werk vergelijken met cat. nr. 13 valt het gemak op waarmee Monet zich aan een ander tijdstip van de dag en andere weersomstandigheden kon aanpassen. Op dit schilderij is alles stil; geen boten, slechts één figuur, die de breekbaar en Japans aandoende voetbrug oversteekt, licht gearceerde weerspiegelingen op rimpelloos weergegeven water, een ingetogen, koel kleurenschema waarin het groen overheerst.

De eerste van wie we weten dat hij het schilderij in zijn bezit had, was Charles Deudon, die een kleine maar zeer hoogwaardige verzameling van werken van Monet had aanlegd – ook van Manet en Renoir trouwens. Het was Deudon die Monet introduceerde bij Baron d'Estournelles de Constant, die de schilder in april 1886 in staat stelde Nederland te bezoeken om de bollenvelden vast te leggen (zie cat. nrs. 38-42).

20. Claude Monet, *Molens in het Westzijderveld.* Schetsboek: Parijs, Musée Marmottan.

15 HET BLAUWE HUIS OP DE HOGENDIJK

olieverf op doek, 46 x 61 cm
linksonderin gesigneerd: Claude Monet
W 184
verblijfplaats onbekend

We kijken hier in westelijke richting de Hogendijk af; nr. 78 is het 'Blauwe Huis', links bevindt zich de Voorzaan. Terwijl het huis vandaag de dag nog wel herkenbaar is, is de omgeving aanzienlijk veranderd (afb. 21, 22). In reisverslagen heeft men herhaaldelijk gewezen op de verscheidenheid van de kleuren die in de Zaanse huizen gevonden konden worden: rood en groen (zie cat. nr. 5), blauw en oranje. Een deel van het verrassende karakter van dit schilderij mag dus toe worden geschreven aan de realiteit van toen.

Monet heeft zich neergelegd bij het gegeven dat het huis overal dezelfde kleur heeft, praktisch schaduwloos. Is dit een weerslag van zijn gebruikelijke, oprechte manier van kijken of doet zich hier de invloed van Japanse prenten gelden? Zelfs de schaduw van de schutting zou niet als zodanig, maar als een donkere strook kiezel beschouwd kunnen worden.

Met name het gebladerte van de licht groene boom in de tuin wekt de indruk dat het juni is, nog geen hartje zomer. Het kan niet anders of een van de twee vrouwelijke figuren is Camille, met haar dan bijna vier jaar oude zoontje Jean bij zich. Dit is de enige keer dat ze samen op een Zaans schilderij voorkomen; wel had Monet hen beiden vastgelegd op doeken die hij vóór 1870 wijdde aan straattaferelen (W 152 bijvoorbeeld), en eenmaal in Argenteuil voerde hij ze regelmatig in zijn schilderijen op (W 274, 280, 282).

Durand-Ruel kocht het schilderij in april 1872: inventarisnummer 1254, *La Maison bleue*, 300 fr. In zijn *carnet de comptes* noteerde ook Monet de transactie, onder dezelfde titel. Korte tijd later maakte het werk deel uit van de verzameling van Ernest Hoschedé (1837-1891), om vervolgens door deze op 13 januari 1874 weer in de verkoop gedaan te worden (veilingnummer 45, 405 francs, gekocht door Baudry). Aan Pissarro schreef de toen in Le Havre

21. *Zijgevel van het Blauwe huis.* Foto door Menko ten Cate, 1986.

werkende Monet: 'Ik betreur het ten zeerste dat ik er niet bij kan zijn om mijn 'Blauwe Huis' terug te kopen, zo ben ik aan dat doek verknocht' (januari 1874). Het was het enige 'Hollandse' schilderij van Monet dat op de Impressionistententoonstellingen te bewonderen viel; in 1879 was het opgenomen in de vierde tentoonstelling als nr. 138: *Habitation bourgeoise, à Zaandum, Hollande. Appartient à Mr. Baudry.* Monet gebruikte het *hors catalogue* ook voor zijn eenmans-tentoonstelling bij Durand-Ruel in 1883.

Dit werk is een van de twee schilderijen uit Monets Hollandse periode die in Nederlands bezit zijn geweest. Het was eigendom van M.P. Voûte Jr. uit Baarn, vice-president van de Vereniging Rembrandt, die het uitleende aan het Stedelijk Museum in Amsterdam voor de tentoonstelling van Franse kunst die daar van juli tot september 1938 werd gehouden (cat. nr. 173). Voûte bezat ook een van de schilderijen van de bollenvelden (cat. nr. 40).

22. *Voorgevel van het Blauwe huis.* Foto door Menko ten Cate, 1986.

16 DE VOORZAAN EN DE WESTERHEM

olieverf op doek, 18.3 x 38.5 cm
rechtsonder gestempeld: Claude Monet
W 176
particuliere collectie

Net als de cat.nrs. 17 en 18 schilderde Monet dit doek vanaf een aanlegsteiger aan de westkant van de haven, in de buurt van de Dam. De kijkrichting is zuid. Aan de overkant van het water ligt de 'Westerhem', het eiland in de Voorzaan. Vergelijk de foto (afb. 23).

Deze drie schilderijen tonen de variaties in Monets benadering van een bepaald motief. Op de ruimtelijk ordening van water, land en lucht in deze drie werken varieerde hij door middel van de rangschikking van de vissersboten. Dit schilderij is Monets enige kleine *pochade* van Zaandam. Het vertoont een verbazingwekkend scala van kleuren, geen spoor van monochromie. Het werk heeft het atelier van de schilder nooit verlaten.

23. *De Voorzaan en de Westerhem,* omstreeks 1880. Foto (detail): Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

17 DE VOORZAAN EN DE WESTERHEM

olieverf op doek, 39 x 71.2 cm
rechtsonder gestempeld: Claude Monet
W 175
particuliere collectie

Met dit schilderij keert Monet terug naar een van zijn gebruikelijke formaten. Het kleurenscala is aangepast aan de heersende weersomstandigheden en de twee boten zijn verschoven; een haast Whistleriaanse studie in koloriet en compositie, waarbij het beoogde effect met weinig middelen trefzeker is bereikt. Het schilderij is waarschijnlijk gebaseerd op de kleine *pochade*. Net als cat.nr. 16 is dit werk altijd in Monets atelier gebleven.

18 DE VOORZAAN EN DE WESTERHEM

olieverf op doek, 34 x 73.3 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 174
particuliere collectie

In deze derde versie heeft Monet nog twee vissersboten extra toegevoegd en de eenvoud van de compositie gecompliceerd door afgemeerde boten met figuren in de voorgrond op te nemen, abrupt afgesneden door de randen van het doek. Een soortgelijke manier om direktheid en losheid te suggereren hanteerde Monet ook in cat. nr. 12. Voor hij naar Zaandam kwam paste Monet deze methode al toe in zijn schilderijen van La Grenouillère, in 1869 (W 134-136).

Het doek is zeer snel geschilderd – vrijwel zeker voltooide Monet het in één sessie ter plekke. Van wat er aanvankelijk met het werk gebeurde is weinig bekend, maar toen het op 28 november 1924 in Parijs door een anoniem gebleven eigenaar werd verkocht heette het *Bords de la Meuse, en Hollande, temps gris*. Er is echter geen bewijs dat Monet deze rivier ooit geschilderd heeft.

Op de in 1886 georganiseerde Impressionistententoonstelling te New York had de verzamelaar Alexander Cassatt uit Philadelphia twee riviergezichten van Monet tentoongesteld onder de titels *Banks of the Meuse, Holland* en *Boats on the Meuse, Holland* (cat. nrs. 302-3). Wildenstein heeft gesuggereerd dat ons catalogusnummer één van deze werken was. Cassatts collectie werd samengesteld met het advies en de hulp van zijn zuster, de schilderes Mary Cassatt (1844-1926), die ook van dienst zal zijn geweest bij het bemachtigen van Manets Hollandse riviergezicht (p. 23, afb. 9), dat in de tentoonstelling van 1886 eveneens foutief betiteld werd als *Boats on the Meuse* (cat. nr. 298).

19 VOETBRUG

olieverf op doek, 46 x 38 cm
rechtsonder gesigneerd: à l'ami H.H. C. Monet 71 Zaandam
niet opgenomen in de œuvre catalogus
Macon, Musée Municipal des Ursulines

De brug is moeilijk te lokaliseren, maar moet waarschijnlijk gezocht worden in de buurt van de Zuiddijk (waar de familie Van de Stadt woonde): een gedeelte daarvan is te zien op cat. nr. 5. Afbeelding 24 toont een vergelijkbaar schilderachtig deel van Zaandam.

In verscheidene opzichten is dit kleine schilderij uniek. Het herinnert ons aan de vriendschap tussen Monet en Henry Havard, kunstkriticus, kunsthistoricus en reisverslaggever (1838-1921), die beperkt schijnt te zijn gebleven tot hun gezamenlijk verblijf in Zaandam in 1871. Dat ze nadien contact zijn blijven houden kan niet worden aangetoond en in zijn besprekingen van Monets schilderijen op de vierde tentoonstelling der Impressionisten (1879) en de zevende (1882), beide in het blad *Le Siècle*, bleek Havard niet bij machte Monets stijl en visie te doorgronden. Havard zelf was een uitgesproken 'Hollandofiel': hij schreef verscheidene boeken over Nederland en over Amsterdam, over Vermeer, over *l'Art et les artistes hollandais* (1879-81) en over *La Faïence de Delft* (1878).

Dit aan Havard opgedragen schilderijtje geeft een pittoresk, typisch Nederlands hoekje weer, waarvan het karakteristieke door de

24. *Straatje in Zaandam*, omstreeks 1880. Foto: Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

vrouw in de deuropening wordt onderstreept. In keuze en uitwerking van het motief heeft Monet zonder twijfel rekening gehouden met de smaak van Havard. Afgezien van het *Portret van Guurtje van de Stadt* (cat. nr. 25) is dit het enige schilderij dat Monet van de hand deed gedurende zijn verblijf in Zaandam. Havard ging uit Zaandam weg voor eind juli, zodat het schilderij dateert uit de eerste weken van Monets verblijf.

Uitzonderlijk is het schilderij tevens vanwege zijn afmetingen (46 x 38 cm). In tegenstelling tot alle andere gezichten die Monet van Zaandam heeft gemaakt is dit doek hoger dan het breed is.

Ondanks het feit dat hij zijn twijfels had over de latere werken van Monet hield Havard het schilderij in zijn bezit om het tenslotte in 1921 te vermaken aan het Musée Municipal des Ursulines. In een inventaris van zijn collectie was het opgenomen als nr. 34: *Passerelle près d'un cottage, tableau par Monet, avec dédice.* Havards favoriete werk met Nederlandse topografie was een gezicht op Haarlem van Léopold Flameng (1831-1911), afgebeeld bij Havards artikel over Flameng, *La Revue de l'Art Ancien et Moderne,* juli-december 1903, p. 459. Zijn inventaris bevatte eveneens een *Paysage Hollandais,* ook aan hem opgedragen en vervaardigd door Emile Vernier (1829-1887), alsmede een *Vue d'Utrecht,* een houtskooltekening van Maxime Lalanne (1827-1886).

20 DE MOLEN 'HET OOSTERKATTEGAT'

olieverf op doek, 48 x 73.5 cm
rechtsonder gesigneerd en gedateerd: 72 Claude Monet
W 177
verblijfplaats onbekend

De molen 'Het Oosterkattegat' stond in het polderland buiten de Zuiddijk, in de buurt van de huidige Prins Hendrikstraat. Toen Monet de molen schilderde was zijn kijkrichting vanuit het noorden naar het zuiden. Het open water rechts is dat van de Voorzaan en het IJ.

De manier waarop Monet de avondlijke stemming oproept, door silhouetten, lange schaduwen en stil, glad water, is vergelijkbaar met de effecten die hij gebruikte in cat. nr. 14. In dit schilderij echter heeft hij in zijn weergave van de zonsondergang een nieuw element geïntroduceerd – een zwerm vogels. Het dunne en breekbare – de masten en de vlaggen van de schepen, de riet- en grashalmen en de palen – contrasteert hier met het grotere volume van molen, scheepszeilen en roeiboten. De buitengewone ongedwongenheid, de uiterste eenvoud en de zichtbare spontaneïteit doen haast uit het oog verliezen, dat Monet zijn werk picturaal knap heeft gearrangeerd. Het lijkt het meest waarschijnlijk dat hij vanuit een boot te werk is gegaan. Voor een andere uitwerking van hetzelfde motief, zie cat. nr. 21.

25. Claude Monet, *En Hollande*. Uit: Théodore Duret, *Histoire des Peintres Impressionnistes*, Paris 1919.

Dit was het tweede Zaanse schilderij dat werd verworven door de opera-bariton Jean Baptiste Faure (zie ook cat. nr. 7). Hij leende het uit voor Monets belangrijke eenmans-tentoonstelling bij Durand-Ruel in 1883, waar er op Gillot-papier een tekening naar werd gemaakt (afb. 25), en ook voor de gezamenlijke tentoonstelling van Monet en Rodin in 1889.

21 DE MOLEN 'HET OOSTERKATTEGAT'

olieverf op doek, 42 x 73.3 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 178
Oxford, The Visitors of the Ashmolean Museum

Hier treffen we dezelfde molen aan als op het vorige schilderij, met een iets breder stuk van de Voorzaan en het IJ. Monet is iets dichter naar de molen toegegaan en heeft een andere verhouding tussen molen en boten gecreëerd. Het zeil van de boot is van cruciaal belang voor de compositie. Toch doet nauwkeurige bestudering van het werk vermoeden dat rechts van de windmolen in eerste instantie een ander groot zeil (waarschijnlijk rood) deel uitmaakte van Monets ontwerp. Blijkbaar heeft hij dat in een later stadium weer weggehaald.

Hoewel het buitengewoon frisse en ongedwongen schilderwerk anders suggereert heeft Monet in dit werk wel degelijk compositionele correcties aangebracht. In de samenhang met cat. nr. 20 doet ons werk denken aan cat. nr. 13, dat een zelfde contrast vertoont met cat. nr. 14.

26. *De molen 'Het Oosterkattegat'*, omstreeks 1880. Foto: Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

22 DE MOLEN 'HET OOSTERKATTEGAT'

olieverf op doek, 48.5 x 73.5 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 171
The Earl of Jersey

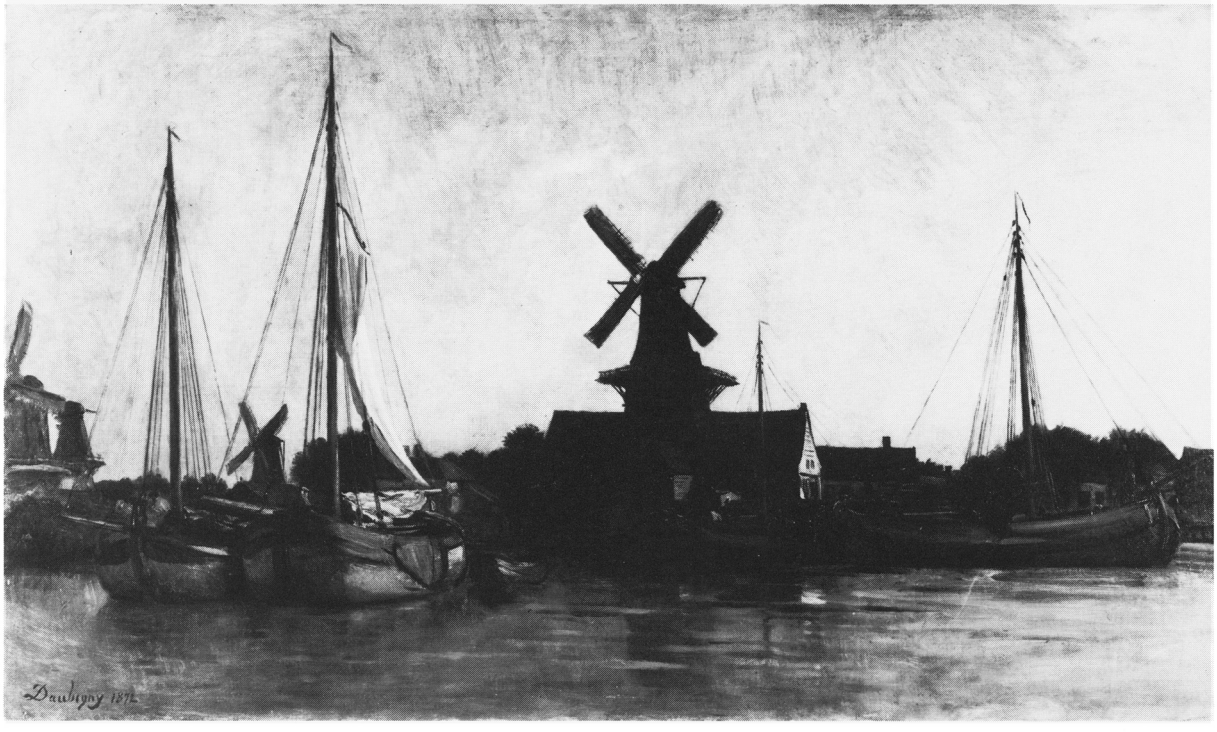
Dit is Monets derde versie van de molen 'Het Oosterkattegat' (vgl. cat. nrs. 20 en 21). Monets kijkrichting is noord; in de verte is de toren van de Oostzijderkerk zichtbaar (zie cat. nr. 5). De boten maakten deel uit van de vissersvloot van Zaandam. Hier, aan het vissershop, was hun thuishaven.

Een foto van de molen, gemaakt omstreeks dezelfde tijd, laat eens te meer zien hoe strikt Monet zich hield aan het motief dat hij voor zich had (afb. 26).

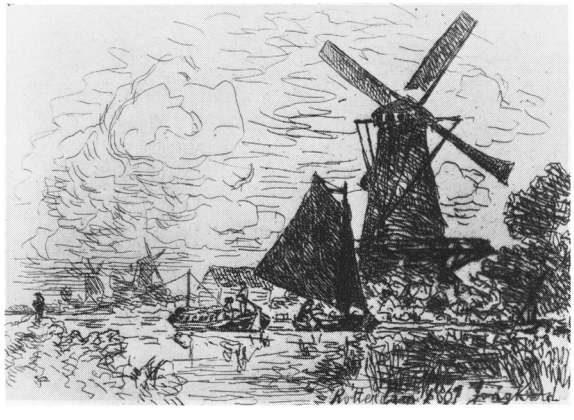
In zijn compositie heeft Monet gebruik gemaakt van een open voorgrond. De molen en de direkte omgeving daarvan trekken in eerste instantie de aandacht, in de verte ziet men de stad. Het is een compositionele formule die vaak door Jongkind werd gebruikt, zoals zijn ets uit 1867 toont (afb. 28). Zo Monet mocht hebben overwogen een Hollands schilderij in te sturen voor de Salon van 1872, dan had het dit kunnen zijn. In dat opzicht is een vergelijking met Daubigny's Salon-schilderij uit 1872 leerzaam (afb. 27). Behalve dat er een zorgvuldige compositie aan ten grondslag ligt is dit werk van Monet ook minder haastig vervaardigd dan de meeste andere schilderijen uit zijn. Ook het kleurenschema is gedempter.

Durand-Ruel kocht het schilderij in 1872 of 1873; in de boeken is evenwel geen titel te vinden die zich gemakkelijk met het doek laat rijmen. In ieder geval was het een van de drie Hollandse schilderijen die door Monet werden uitgekozen ter illustratie van de in 1873 gepubliceerde *Galerie Durand-Ruel, recueil d'estampes* opgenomen onder nr. CXLVII; het werd als *Moulins et Marais en Hollande 54 x 75 cm* (afb. 29). Het is aardig om te weten dat de illustratie geëtst is door Léopold Flameng (1831-1911), een vriend van Henry Havard en door deze zeer bewonderd (zie cat. nr. 19).

Dit was het eerste Hollandse schilderij dat in Nederland tentoongesteld werd; dat gebeurde in oktober 1893 bij de Haagsche Kunstkring in Den Haag.



27. Charles Daubigny, *Molens bij Dordrecht,* 1872. Detroit, Detroit Institute of Arts.



28. Johan Bartold Jongkind, *Molens in Holland,* 1867. 's-Gravenhage, Gemeentemuseum Den Haag.

29. Léopold Flameng naar Claude Monet, *De Molen 'Het Oosterkattegat'.* Uit: *Galerie Durand-Ruel, recueil d'estampes,* Paris 1873 (Parijs, Archives Durand-Ruel).

23 HET WEERPAD

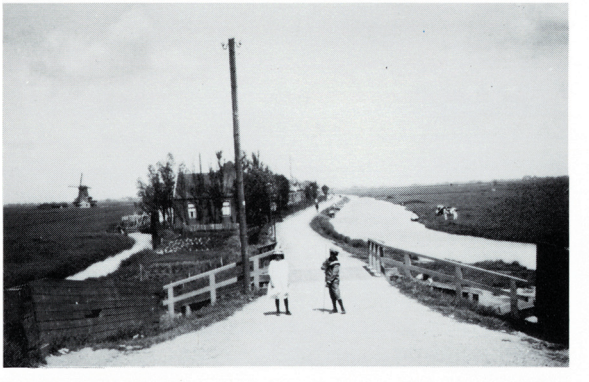
olieverf op doek, 40 x 72 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 170
Baltimore, Walters Art Gallery

Het Weerpad, dat loopt in de richting van Oostzaan, ligt ten zuid-oosten van Zaandam. We kijken naar het oosten. Een foto uit ongeveer 1900 geeft een vergelijkbaar beeld van het gebied (afb. 30). In de verte kan de kerktoren worden ontwaard, achter de grote meelmolen 'Het Oostzanerwapen'. De twee molens in de voorgrond van het weiland rechts kunnen niet worden geïdentificeerd. De drie andere windmolens echter zijn bekend. Zij dragen de poëtische namen van 'Waken', 'Slapen' en 'Dromen'.

Van al Monets Zaanse schilderijen benadert dit werk in zijn grijs-groene kleurschakeringen het dichtst dat van Corot en de Barbizon-kunstenaars, en in die zin doet het ook ten zeerste denken aan het werk van sommige schilders van de Haagse School. Ook heeft het werk wel iets te danken aan Jongkind, Monets mentor en vriend sinds 1860. Het formaat is haast hetzelfde als dat van enkele van Monets Londense schilderijen en de ingetogen kleurverhoudingen doen vermoeden dat het werk een van de relatief vroege schilderijen van Zaandam is.

Monet verlevendigt het beeld door er de figuur van een meisje aan toe te voegen; ze gaat gekleed in de plaatselijke klederdracht en heeft een draagjuk op de schouders waaraan twee emmers hangen. Verder weg, voorbij het meisje op de loopbrug, zien we een figuur in een roeiboot.

Net als dat het geval is met andere Zaanse schilderijen van Monet weten we niet precies wat er in eerste instantie met het werk is gebeurd. Al zit op de achterkant een etiket waarop 'Durand-Ruel, Moulins en Hollande 1874' staat, van het schilderij is in de archieven van Durand-Ruel geen enkel spoor te vinden. Het enige dat we zeker weten is dat de belangrijke Amerikaanse verzamelaar Henry Walters (1848-1931) het na 1909 aankocht.



30. *Het Weerpad,* omstreeks 1900. Foto: Zaandam, Gemeentearchief Zaanstad.

24. DE VOORZAAN EN HET IJ

olieverf op doek, 34 x 73 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 179
Stockholm, Nationalmuseum

Op het schilderij is het punt te zien waar de Voorzaan en het IJ tezamen komen, ten zuiden van Zaandam. Zuidelijker dan hier heeft Monet tijdens zijn verblijf in Zaandam niet geschilderd.

Het schilderij maakt een spontane, originele indruk. Toch lijkt de grote boot met volle zeilen sprekend op die van het schilderij uit Oxford (cat. nr. 21). Toeval, of gebruikte Monet misschien een oud motief? Maar wie anders dan Monet wist zoveel van boten in alle soorten, hij die ze schilderde in alle jaargetijden, in alle weersomstandigheden, in de haven, maar ook in vliegende stormen. Manet noemde hem dan ook 'de Raphaël van water', zoals geciteerd werd in een krantenbespreking uit 1869 (zie Charles S. Moffett (ed.), *The New Painting*, Oxford 1986, p. 252). Het schilderij uit Stockholm bevestigt Manets uitspraak. Topografisch gezien zou dit gezicht het laatste zijn dat Monet van Zaandam zag toen hij op 8 oktober 1871 met de boot naar Amsterdam vertrok.

Het werk keerde in 1912 terug naar Amsterdam, waar het deel uitmaakte van de grote *Exposition internationale des beaux-arts* in het Stedelijk Museum (cat. nr. 417). Wat er aanvankelijk mee is gebeurd staat niet vast, maar in 1900 dook het werk voor het eerst op in de Parijse kunsthandel. In 1926 kwam het in handen van het Nationalmuseum in Stockholm.

25 PORTRET VAN GUURTJE VAN DE STADT

olieverf op doek, 73 x 40 cm
linksonder gesigneerd en gedateerd: C. Monet 1871
W 192
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

We weten niet hoe Monet in contact kwam met de familie Van de Stadt, maar het is heel wel mogelijk dat ze elkaar leerden kennen via Camille Monet, die volgens de overlevering Franse conversatieles gaf. Sinds het begin van de negentiende-eeuw had de familie Van de Stadt in de houthandel gezeten waardoor ze tot de rijkere inwoners van Zaandam behoorden. In 1871 woonden ze aan de Zuiddijk (zie cat. nr. 5).

In april 1871 stierf Jan van de Stadt op vijfenveertigjarige leeftijd. Hij liet acht kinderen na, vier jongens en vier meisjes. Guurtje was geboren op 20 oktober 1854 en was bijna zeventien jaar oud toen Monet haar portret schilderde. Ze was blijkbaar nog steeds in de rouw vanwege de dood van haar vader; een japon met wijde mouwen, misschien wel iets te groot, gitten oorringen en een zwarte strik in haar haar.

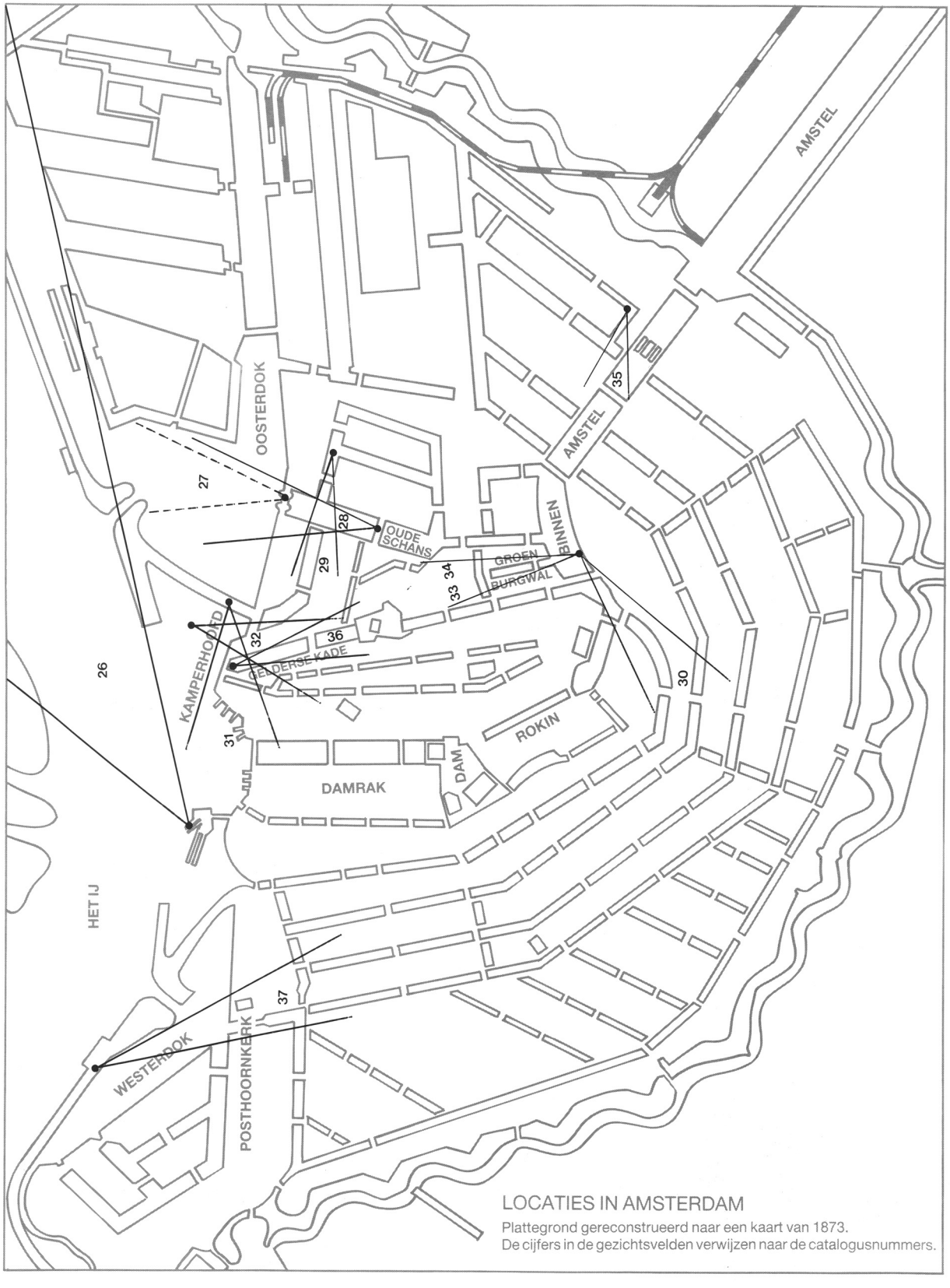
31. *Guurtje van de Stadt,* 1870-1871. Foto: Particuliere collectie.

Een foto van Guurtje van de Stadt toont haar op ongeveer dezelfde leeftijd, zij het niet in rouw (afb. 31). In 1878 trouwde ze met E.G. Duyvis, eigenaar van een oliemolen in Koog aan de Zaan. Ze stierf in 1936.

Bij het maken van dit portret, een voor zijn doen onkarakteristiek arrangement van zwart en grijs, diende Monet er rekening mee te houden dat de familie nog altijd in rouw was. Monet nam zelden opdrachten voor portretten aan (dat van Mme Gaudibert, W 121, van 1868, is een belangrijke uitzondering), en zijn enige Hollandse portret bood hem kennelijk niet de gelegenheid zich al te krachtig uit te drukken.

Het is interessant dat de Nederlandse kunstenaar A.H. Koning in een brief aan Vincent van Gogh van 15 februari 1889, die bewaard wordt in het Rijksmuseum Vincent van Gogh, de familie van de Stadt en Monet ter sprake bracht: 'Apropos van laatstgenoemde meester [= Claude Monet] gesproken – eenige dagen geleden was ik bij mijn familie Roessingh te Haarlem en als gewoonlijk ging het gesprek over de kunst en de kunstenaren toen mijn nicht Cato van der Stadt opeens zegt "Ja wij kennen ook een Franschen schilder en zijne vrouw die vroeger in Zaandam kwamen schilderen. Het zijn van ons en onze familie te Zaandam groote vrienden", en hoe kan het toeval er mee spelen daar vindt ik in het album mijner nicht te Haarlem de portretten van Claude Monet en zijn vrouw'. Deze portretten bleven in de familie, en ze zijn hier voor het eerst gepubliceerd (p. 45, afb. 30, 31).

C. Monet
1871



LOCATIES IN AMSTERDAM

Plattegrond gereconstrueerd naar een kaart van 1873.
De cijfers in de gezichtsvelden verwijzen naar de catalogusnummers.

AMSTERDAM

Over Monets verblijf in Amsterdam is heel weinig bekend. Wat we zwart op wit hebben heeft betrekking op voorvallen in 1871: zijn handtekening in het gastenboek van het Trippenhuis, gedateerd 22 juni; foto's van de schilder en Camille, gemaakt door de bekende Amsterdamse fotograaf A. Greiner; en zijn korte verblijf op doorreis, nadat hij op 8 oktober uit Zaandam was weggegaan.

De voornaamste getuigenis van zijn aanwezigheid zijn de twaalf bewaard gebleven schilderijen die hij er maakte. Ze zijn allemaal gesigneerd, maar niet één ervan is gedateerd. Niet één werd in de jaren zeventig van de vorige eeuw gekocht door Durand-Ruel; niet één ervan werd ingeschreven in Monets *carnet de comptes* onder een duidelijke, onmiskenbaar Amsterdamse titel. Monet heeft ze ook nooit in tentoonstellingen opgenomen – niet in de groepstentoonstellingen van de impressionisten en niet in zijn eenmans-tentoonstellingen, noch in de jaren zeventig, noch in de jaren tachtig van de vorige eeuw.

Toch was het overgrote deel van deze schilderijen rond de jaren tachtig terecht gekomen in belangrijke particuliere collecties. Twee ervan waren het eigendom van de Comte en Comtesse de Rasty (cat. nrs. 27 en 37), die bij elkaar zo'n vijf schilderijen van Monet in hun bezit hadden. Het weidse gezicht op het IJ (cat. nr. 26) was in handen van Charles Leroux, een belangrijk verzamelaar in Nantes, die al minstens tien doeken van Monet had aangekocht. De bankier Ernest May, eigenaar van een van de Zaanse schilderijen (cat. nr. 2), kocht het grootste Amsterdamse schilderij (cat. nr. 31). Eugène Murer, banketbakker, schilder en schrijver, verwierf zich een kleinere variant van het schilderij van May en kocht die waarschijnlijk al in 1877 (cat. nr. 32). Dr. de Bellio, een in Roemenië geboren homeopaat en een van Monets trouwste klanten in de jaren zeventig, schafte zich een van de twee gezichten op de *Groenburgwal met de Zuiderkerk* aan (cat. nr. 33); het andere werd gekocht door de familie van Mary Cassatt in Philadelphia (cat. nr. 34). Een ander impressionist, Berthe Morisot, was in het bezit van een van de twee besneeuwde stadslandschappen (cat. nr. 36), hoewel niet bekend is hoe en wanneer ze eraan gekomen is. Het schilderij dat officieel het eerst verkocht werd was dat van *De Rapenburgwal en de Montelbaanstoren* (cat. nr. 29); op advies van Mary Cassatt schafte Louisine Waldron Elder (de latere Mrs. H.O. Havemeyer) het zich in 1875 in Parijs aan. Hetgeen uiteindelijk betekent dat we van maar drie Amsterdamse schilderijen niet weten wat er aanvankelijk mee gebeurd is (cat. nrs. 28, 30 en 35). Niettemin valt aan te nemen dat bij het aanbreken van de jaren tachtig van de vorig eeuw geen van deze werken zich nog in Monets atelier bevond.

Topografisch bezien concentreren Monets motieven zich rond een bepaald punt in de stad, zoals de kaart toont. Zo concentreerde Monet zich bijvoorbeeld op het IJ en op de huizen die over de haven uitkijken (cat. nrs. 26, 27, 31 en 32); op de Binnen-Amstel (cat. nrs. 30, 33 en 34) en op de Montelbaanstoren (cat. nrs. 28 en 29). Merendeels toeristische trekpleisters dus, veelvuldig afgebeeld in reisgidsen, geëtst, gelithografeerd en gefotografeerd. Een van de populairste attracties was de Roozeboom, een molen die niet in de direkte omgeving van Monets andere motieven stond (cat. nr. 35). De twee stadslandschappen in de sneeuw die Monet in Amsterdam gemaakt heeft vallen ook buiten het toeristisch geijkte: het ene laat de Gelderse Kade zien (cat. nr. 36), het andere het Westerdok (cat. nr. 37).

Qua stijl hebben de Amsterdamse stadsgezichten weinig met het Zaanse œuvre van Monet gemeen. Om te beginnen verschillen de afmetingen al. Het lange, horizontale formaat dat Monet in Zaandam bij voorkeur hanteerde is verdwenen. De Amsterdamse doeken zijn doorgaans groter en vierkanter. Het grootste doek is identiek aan het formaat van de landschappen die Monet in 1873 en 1874 vervaardigde in Argenteuil en in Le Havre (zie toelichting bij cat. nr. 31).

Het meest veranderd zijn de kleuren en de penseelstreken. De laatste zijn vinniger en dynamischer, een soort picturaal steno dat de Amsterdamse cyclus doet kennen als een van de ware manifestaties van de Impressionistische techniek. Zó snel ging Monets schildershand te werk dat de geprepareerde ondergrond van het doek, of het nu grijs was (zoals in cat. nr. 27 en

28) of geelbruin (cat. nrs. 33 en 34), met grote regelmaat tot onderdeel van het schilderij werd verheven en bij vlagen deel uitmaakte van het kleurenschema. Deze stoutmoedige, zuinige en suggestieve manier van werken impliceert dat Monets Amsterdamse schilderijen in 1873 en 1874 gemaakt moeten zijn.

Waarschijnlijk is hij meer dan eenmaal in Amsterdam geweest. De twee schilderijen van de Groenburgwal en de Zuiderkerk (cat. nrs. 33 en 34) wekken de indruk in de herfst te zijn vervaardigd, terwijl de bomen op de beide werken die het Kamperhoofd weergeven (cat. nrs. 31 en 32) winters aandoen. En dan zijn er ook nog de beide stadslandschappen in de sneeuw (cat. nrs. 36 en 37). Naar alle waarschijnlijkheid was het Amsterdamse verblijf van Monet maar kort: een week of op zijn hoogst tien dagen. Er zijn geen documentaire gegevens, die dat verblijf kunnen staven – geen politierapporten (de politieke benauwdheid met betrekking tot de Commune was voorbij), geen bezoeken aan het Trippenhuis of aan de studio van de fotograaf. En topografische veranderingen, zoals het afbreken van de Roozeboom in oktober 1876 (zie cat. nr. 35), dragen ook niet wezenlijk bij aan het dateren van de schilderijen.

Van geen van de werken van Monet uit de jaren zeventig van de vorige eeuw (van eerder en van later trouwens ook niet) is zo weinig bekend als van de schilderijen die hij in Amsterdam produceerde. Omdat deze schilderijen tamelijk snel in particuliere collecties terecht kwamen en omdat Monet ze niet selecteerde voor tentoonstellingen, zijn ze vrijwel onvermeld gebleven in de eerste geschriften over de kunstenaar. Pas in 1925 werd een van de Amsterdamse schilderijen gereproduceerd in een Parijs' tijdschrift. In het eerste deel van Daniel Wildensteins *catalogue raisonné* stonden ze voor het eerst bij elkaar. Pas vanaf dat moment is het mogelijk geweest ze ook inderdaad als een geheel te bezien. Maar tot op heden heeft eigenlijk nog geen van Monets Amsterdamse doeken zijn geheim prijsgegeven.

32. Jacob Maris, *Het Buiten IJ,* 1873. Laren, Singer Museum.

26 HET IJ

olieverf op doek, 50.5 x 75.5 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 299
particuliere collectie

Dit gezicht op het IJ is waarschijnlijk gemaakt vanaf de Stadsherberg. De kijkrichting is oost, in de verte is de toren van Ransdorp te zien. Een dergelijk weidse blik op een haven, in dit geval die van Amsterdam, met driemasters, vissersboten en kleinere schepen, was niet nieuw in Monets œuvre. Vergelijk zijn grote Salon-schilderij van 1865, *L'Embouchère de la Seine à Honfleur* (W 51), alsmede *Impression, Soleil levant* van 1873 (W 263) en vooral de twee verschillende gezichten uit 1874 op de haven van Le Havre (W 296 en 297), met respectievelijk regen en zonneschijn. Het Amsterdamse schilderij is door trefzekerheid, door de vaardige, snelle penseelstreek en de vrijwel overal dun aangebrachte verf relatief nauw verwant met de twee schilderijen van Le Havre uit januari 1874.

Monets schilderij is een aantal malen ten onrechte versleten voor de haven van Antwerpen. Vergelijk voor een vrijwel contemporaine opvatting het 1873 gedateerde gezicht op het Buiten-IJ van Jacob Maris, dat thans te zien is in het Singer Museum in Laren (afb. 32).

De eerste van wie we weten dat hij het doek in zijn bezit had was Charles Leroux, een verzamelaar in Nantes. In de jaren tachtig van de vorige eeuw wist hij zo'n tien werken van Monet in zijn bezit te krijgen, waarvan hij er acht verkocht op 27 februari 1888.

27 DE HAVEN VAN AMSTERDAM

olieverf op doek, 60 x 81 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 298
particuliere collectie

Net als voor cat. nr. 26 zijn er ook voor Monets gezicht op de haven van Amsterdam parallellen en prototypes uit zijn eigen werk aan te wijzen. Wat het Amsterdamse doek echter onderscheidt van deze prototypes is de schilderwijze, waarbij een maximaal effekt werd bereikt met minimale middelen. De kunstenaar schilderde op een grijs geprepareerde ondergrond, die hij op verscheidene plaatsen in het schilderij opzettelijk heeft laten doorschemeren. Daaroverheen heeft hij van een met zijn Zaanse œuvre sterk afwijkend scala van kleuren schetsmatig de boten, het water en de lucht aangegeven; rood, geel, oranje en groen worden gecombineerd om volume te creëren, evenals vorm, structuur, sfeer, licht en weerspiegeling – in een reeks van bijna abstracte tekens. In dit opzicht hoort het werk als het ware bij *De Montelbaanstoren* (cat. nr. 28).

De eerstbekende eigenaars van het doek waren de Comte en Comtesse Jean de Rasty. Onder hun andere vier schilderijen van Monet bevond zich ook cat.nr. 37, een impressie van Amsterdam in de sneeuw.

33. *De Montelbaanstoren*, omstreeks 1890. Foto: Amsterdam, Gemeentearchief Amsterdam.

28 DE MONTELBAANSTOREN EN DE OUDE SCHANS

olieverf op doek, 60 x 81 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 307
particuliere collectie

Monet heeft dit werk geschilderd vanaf een boot die voor de Keizersbrug gemeerd lag; de kijkrichting is noord. Een foto van hetzelfde motief laat zien dat Monet het ingewikkelde patroon van de huizen van achtereenvolgens de Oude Schans, de Binnenkant en de Kalkmarkt nauwgezet geobserveerd heeft (afb. 33). Rechts op de achtergrond bevindt zich de Kikkerbilsluis met erachter het Oosterdok, waar we dezelfde schepen als op het vorige schilderij kunnen zien.

De verwantschap tussen beide doeken is inderdaad zeer groot. Beide zijn precies even groot, hebben dezelfde grijs geprepareerde ondergrond, en tonen een vergelijkbaar snelle penseelstreek. Op groen na worden identieke kleuren gebruikt: rood, oranje, geel en blauw, en verder blijft veel van de grijze ondergrond zichtbaar – in de toren bijvoorbeeld en in de voorkant van de huizen. Dit alles doet vermoeden dat Monet deze twee schilderijen wel eens op een en dezelfde dag vervaardigd zou kunnen hebben.

Wat er in eerste instantie met het schilderij is gebeurd weten we niet, maar in 1891 was het in handen van Durand-Ruel. De eerste tentoonstelling waar het werk werd getoond, was, voorzover wij weten, die van de Vereniging voor de Kunst in Utrecht, begin 1901.

29 DE MONTELBAANSTOREN EN DE RAPENBURGWAL

olieverf op doek, 53.5 x 63.5 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 306
Shelburne, Vermont, Shelburne Museum

De Montelbaanstoren, al te zien op het vorige schilderij (cat. nr. 28), komt hier weer terug, maar ditmaal bezien vanaf een andere gracht. We kijken hier over de Rapenburgwal naar de Peperbrug, waaronder een andere brug te zien valt, de over de Waalseilandgracht gebouwde Torenbrug, die zonder opstand is weergegeven. Zeer waarschijnlijk is het werk door Monet vanuit een boot geschilderd. Een contemporaine foto toont ons het motief – de verschillen met het schilderij zijn te wijten aan het andere gezichtspunt (afb. 34).

Behalve dat Monet een ander gezichtspunt heeft ingenomen heeft hij ook zijn palet en zijn toets gewijzigd, daartoe genoopt door de veranderde weersomstandigheden. De bewolkte hemel en de regen – vandaar de figuurtjes met paraplu's – zijn er de oorzaak van dat hij heeft moeten afstappen van het gebruik van de primaire kleuren, die toereikend waren om de voorstelling op de beide vorige schilderijen zo bondig weer te geven (cat. nrs. 27, 28). Hier werkt hij op een witachtig geprepareerd doek. In feite begon hij met een opzet in krijt, die met name zichtbaar is op en rond de ophaalbrug, waar onderschilderingen gevonden kunnen worden. Niettemin schilderde Monet het doek zeer snel: let op de behandeling van de huizen links en vooral op de manier waarop sommige van de figuren die de brug oversteken zich niet achter, maar vóór de brugleuning bevinden. Deze 'onmogelijke' plaatsing is ook te zien op de New Yorkse versie van *La Grenouillère* uit 1869, W 134. Ook de kleur van het water en de

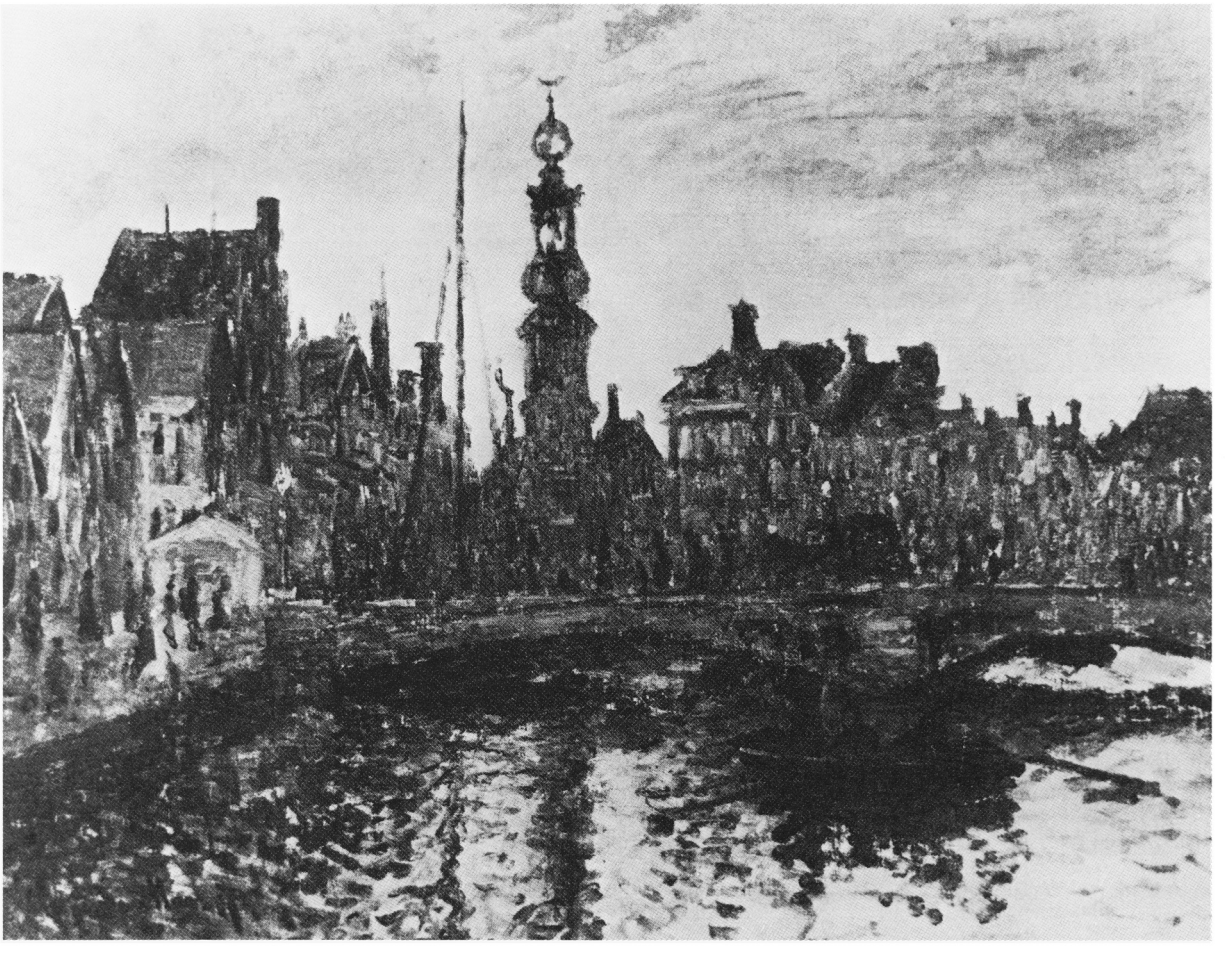
34. *De Montelbaanstoren en de Rapenburgwal,* omstreeks 1870-1880. Foto: Amsterdam, Gemeentearchief Amsterdam.

combinatie van korte en draaiende penseelstreken doen sterk denken aan de serie schilderijen van La Grenouillère, maar eveneens aan sommige Zaanse doeken. Toch lijkt een datering in 1873 te prefereren boven een in oktober 1871.

Dit was het eerste schilderij van Monet dat werd aangekocht door een Amerikaanse verzamelaar. Louisine Elder, de latere Mrs. H.O. Havemeyer, kocht het in 1875 in Parijs voor 300 francs, op advies van Mary Cassatt. (Zie Frances Weitzenhoffer, 'The earliest American collectors of Monet', in: *Aspects of Monet,* eds. John Rewald en Frances Weitzenhoffer, New York 1984, p. 78.)

30 DE BINNEN-AMSTEL EN DE MUNTTOREN

olieverf op doek, 55 x 74 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 305
particuliere collectie



Dit gezicht op de Binnen-Amstel schilderde Monet vanaf een van de daar liggen dekschuiten, kijkend naar het westen, in de richting van de Halvemaansbrug, met links de Munttoren. Twee afbeeldingen tonen ons de topografische ligging van de voornaamste onderdelen van Monets compositie (afb. 35, 36).

Hoewel slechts bekend van een povere zwart-wit foto lijkt dit doek qua schildertrant verwant aan het vorige werk (cat. nr. 29). Bijna op de plek waar Monet dit schilderde, zij het dichter bij de kade, draaide hij zich negentig graden om, teneinde de twee gezichten van de Groenburgwal met de Zuiderkerk te vervaardigen (cat. nrs. 33 en 34).

Van wat er aanvankelijk met het doek is gebeurd weten we niets. Het dook voor het eerst op bij de Van Houten-veiling in Parijs op 12 juni 1953 (veilingnummer 11).

35. *De Binnen-Amstel en de Munttoren,* omstreeks 1900. Prentbriefkaart: Amsterdam, Gemeentearchief Amsterdam.

36. *De Binnen-Amstel en de Munttoren,* omstreeks 1870-1880. Foto: Amsterdam, Gemeentearchief Amsterdam.

31 HET KAMPERHOOFD

olieverf op doek, 61 x 101.5 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 303
particuliere collectie

Voor dit schilderij stond Monet aan het begin van de Oosterdoksdijk; hij keek naar het westen. Achter de bomen is nog net de Schreierstoren te zien. Tegenwoordig is dit een deel van de Prins Hendrikkade, ter hoogte van de Gelderse Kade. Een stereofoto van toen laat hetzelfde motief zien, met een klein verschil in gezichtshoek (afb. 37).

Monet heeft hier dezelfde korte, suggestieve penseelstreek gehanteerd die ook de voorgaande Amsterdamse schilderijen karakteriseerde. Wat dit schilderij uniek maakt in zijn Amsterdamse œuvre is het bijzondere en omvangrijke formaat – 60 x 100 cm. Dit formaat doek begon Monet in 1873 te gebruiken; in twee voorjaarslandschappen in Argenteuil (W 271, 272), vervolgens in twee sneeuwlandschappen eveneens in Argenteuil (W 388, 389) en voor twee verschillende gezichten op de haven van Le Havre in januari 1874 (W 295, 296). Het Amsterdamse schilderij past bijgevolg in dit grotere geheel.

De vroegst gedocumenteerde eigenaar van het schilderij was de bankier Ernest May (1845-1923), die tenminste negen schilderijen van Monet bezat, waaronder ook een gezicht op de haven van Zaandam (cat. nr. 2).

37. *Het Kamperhoofd,* omstreeks 1870-1880. Stereofoto: Amsterdam, Gemeentearchief Amsterdam.

32 HET KAMPERHOOFD EN DE OUDE WAAL

olieverf op doek, 50 x 68 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 304
particuliere collectie

Waarschijnlijk zat Monet voor dit schilderij op een boot naast de Oosterdoksdijk en keek hij van noord naar zuid. Dit gedeelte heet thans Prins Hendrikkade. Het motief was om de hoek van de plek waar Monet het vorige schilderij vervaardigde: op beide werken zijn dezelfde bomen te zien.

Slechts bekend van een zwart-wit-foto lijkt dit kleine schilderij in de kenmerkende uitwerking van het water en de huizen vergelijkbaar met cat. nrs. 29 en 30.

Monet betitelde het als een *pochade,* een snel en ter plekke gemaakte schets. Waarschijnlijk in 1877 werd het gekocht door Eugène Murer (1846-1906), banketbakker, schilder en schrijver. Murer bouwde in de loop der tijd een omvangrijke collectie op met werken van Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne en Guillaumin.

33 DE GROENBURGWAL EN DE ZUIDERKERK

olieverf op doek, 55.6 x 65 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 308
Collection d'Arschot

Bij toeristen was dit stadsgezicht buitengewoon in trek en er bestaan dan ook talloze afbeeldingen van (afb. 38). Monet stond waarschijnlijk op dezelfde boot op de Binnen-Amstel die hij had gebruikt om de Binnen-Amstel zelf en de Munttoren te schilderen (cat. nr. 30). Hij heeft zich een halve slag omgedraaid en kijkt nu uit op de Groenburgwal. Links staat een klein huisje, dat hoorde bij de veerdienst op 's Graveland.

Monet moet dit schilderij heel bewust ontworpen hebben als behorend bij cat. nr. 34. Beide zijn geschilderd op hetzelfde formaat doek, beide ook hebben aan de achterkant het stempel van de Parijse verfleverancier Alexis Ottoz. (Dat stempel is nog steeds te zien, aangezien het doek niet verdoekt is.) En beide tonen dezelfde spaarzame, bondige aanpak. Het bruin waarmee het doek geprepareerd is schijnt op vele plaatsen door, zo het al niet onbeschilderd gelaten is.

Maar zoals Monet zo graag deed bij zulke paren heeft hij ook hier een contrast ingebouwd. Als hij op het ene schilderij de lucht bewolkt liet, dan was het op de andere zonnig, terwijl het motief hetzelfde bleef. Voorbeelden daarvan zijn de twee contrasterende tuingezichten die hij in Argenteuil maakte, *Les Lilas, Temps Gris* en *Lilas au Soleil* (W 203 en 204) en twee op dezelfde manier contrasterende havengezichten in Le Havre (W 296 en 297). Bovendien wilde Monet nog wel eens variaties aanbrengen in elementen die niet zozeer deel uitmaakten van de compositie van het geheel; hier deed hij dat bijvoorbeeld met de boten en de fi-

38. *De Groenburgwal en de Zuiderkerk*, omstreeks 1880. Foto: Amsterdam, Gemeentearchief Amsterdam.

guren op de voorgrond.

De eerste eigenaar van dit werk was een van Monets trouwste afnemers in de jaren zeventig van de vorige eeuw, Georges de Bellio, een Roemeense homeopaat. Verscheidene werken van Monet uit zijn collectie bevinden zich thans in het Musée Marmottan in Parijs.

33 DE GROENBURGWAL EN DE ZUIDERKERK

olieverf op doek, 54.5 x 65.5 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 309
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, W.P. Wilstach Collection

Om te illustreren hoe populair dit plekje bij toeristen was, zoals in het vorige catalogusnummer werd aangegeven, tonen we hier nog een andere afbeelding (afb. 39).

Dit schilderij behoort duidelijk bij het vorige werk, cat. nr. 33. Voordat het doek werd gerestaureerd in januari 1966 droeg dit werk het stempel van Alexis Ottoz, de Parijse verfleverancier. Zie voor hoe de schilderijen zich tot elkaar verhouden de tekst bij cat. nr. 33.

De eerst bekende eigenaar was Alexander J. Cassatt, een verzamelaar in Philadelphia die zich bij het aankopen van impressionistische werken uitgebreid liet leiden door zijn zuster, de schilderes Mary Cassatt (1845-1926).

39. Joseph Maximiliaan Kolb en K. Gunkel naar Ludwig Rohbock, *Gezigt van den Amstel op de Zuiderkerk*. Amsterdam, Gemeentearchief.

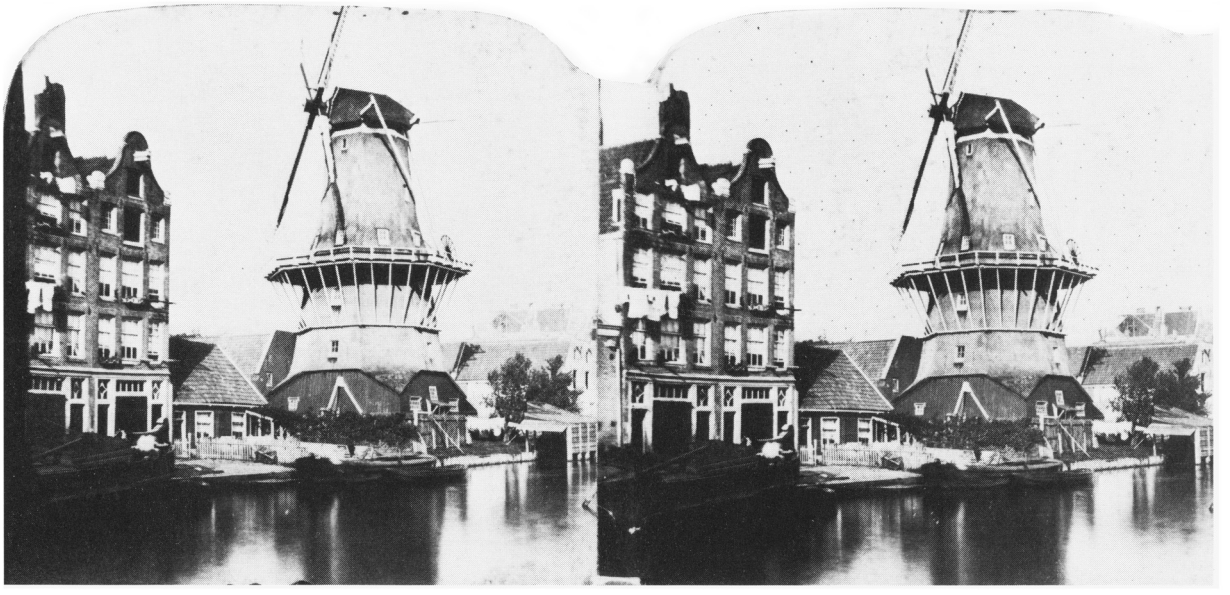
35 DE MOLEN 'DE ROOZEBOOM'

olieverf op doek, 54 x 64.8 cm
rechtsonder gesigneerd: Claude Monet
W 302
Houston, The Museum of Fine Arts, John A. and Andrey Jones Beck Collection

De windmolen 'De Roozeboom', eertijds 'De Eendracht' of 'Rasphuismolen' genoemd, werd gebouwd in 1656. Het was een molen voor verfhout. Men maalde er rood, geel en blauw hout, dat door gedetineerden in de strafgevangenis van Amsterdam (Tuchthuis of Rasphuis genoemd) in kleine stukken gehakt was. Het extract werd gebruikt als verfstof voor textiel. In de negentiende eeuw werden de gevangenen vrijgesteld van het – zeer zware – hakwerk. In 1828 verkocht de gemeente de molen aan een privé-ondernemer die Rooseboom heette. In de strijd met de moderne, chemische verfstoffen kon de molen het niet bolwerken en in oktober 1876 werd hij afgebroken (J.H. van de Hoek Ostende, 'Rasphuismolen in Amsterdam', *Amstelodamum* 53 (1966), pp. 108-88).

Dit stadsbeeld is talloze malen en op allerlei manieren weergegeven, zelfs nog nadat de molen in oktober 1876 was afgebroken (afb. 40-42). Het kleurenscala, de hoeveelheid onbeschilderd doek en de snelle, bondige aanpak relateren dit werk duidelijk aan de schilderijen van *Het IJ* en *De Montelbaanstoren* (cat. nrs. 27 en 28). Hoogstwaarschijnlijk is het doek in 1873 of 1874 tot stand gekomen.

Wat er in eerste instantie met het schilderij is gebeurd weten we niet. Vast staat dat Durand-Ruel het werk in 1902 in zijn bezit had en het selecteerde voor of uitleende aan verscheidene tentoonstellingen, waar het interessant genoeg op 1873 gedateerd werd.



40. *De molen 'De Roozeboom'*, omstreeks 1870. Stereofoto, Amsterdam, Gemeentearchief.

41. Pieter Cornelis Dommershuizen, *De molen 'De Roozeboom'*, omstreeks 1870. Particuliere collectie.

GUIDE CONTY 27

On y cultive particulièrement la garance.

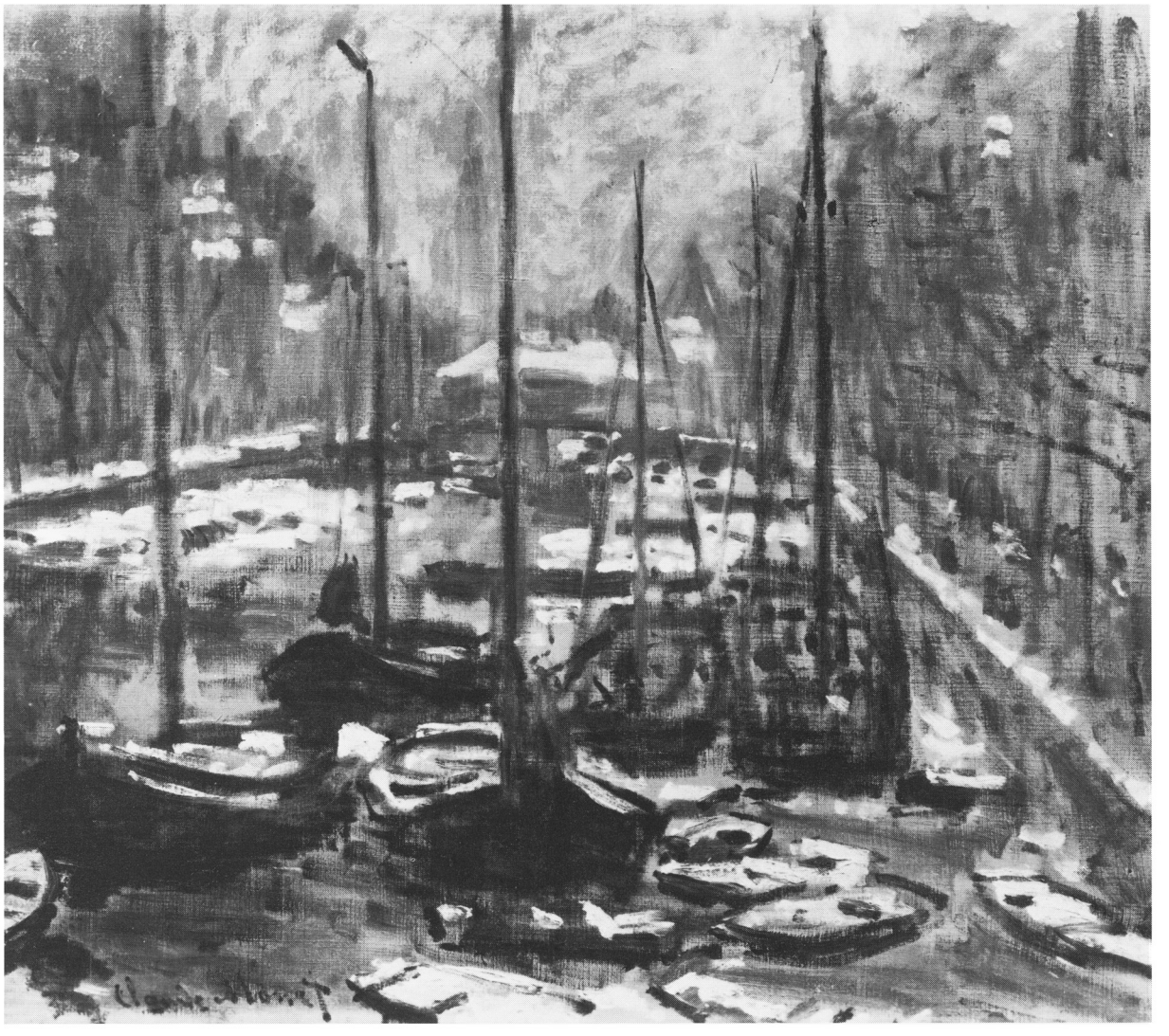
Les moulins à vent. — Rien n'étonne les voyageurs visitant la Hollande comme les moulins à vent,

construits avec une profusion telle, que c'est à peine si l'on peut faire deux pas en Hollande sans avoir toujours devant soi un moulin à vent, accessoire obligé de tout paysage hollandais. On les emploie à

42. J. Lemot, *De molen 'De Roozeboom'*. Uit: *Guide Conty: La Hollande circulaire, guide pratique*, Paris 1884.

36 DE GELDERSE KADE

olieverf op doek, 55 x 65 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 300
particuliere collectie



Dit schilderij van de met sneeuw bedekte Gelderse Kade maakte Monet vanaf een relatief hoog gezichtspunt: het terras aan de achterzijde van de Schreierstoren. In de verte is de vismarkt te zien; links daarvan de Zuiderkerk, rechts de Waag. De kijkrichting is zuidwaarts. Het werk kan worden vergeleken met een eigentijdse foto (afb. 43).

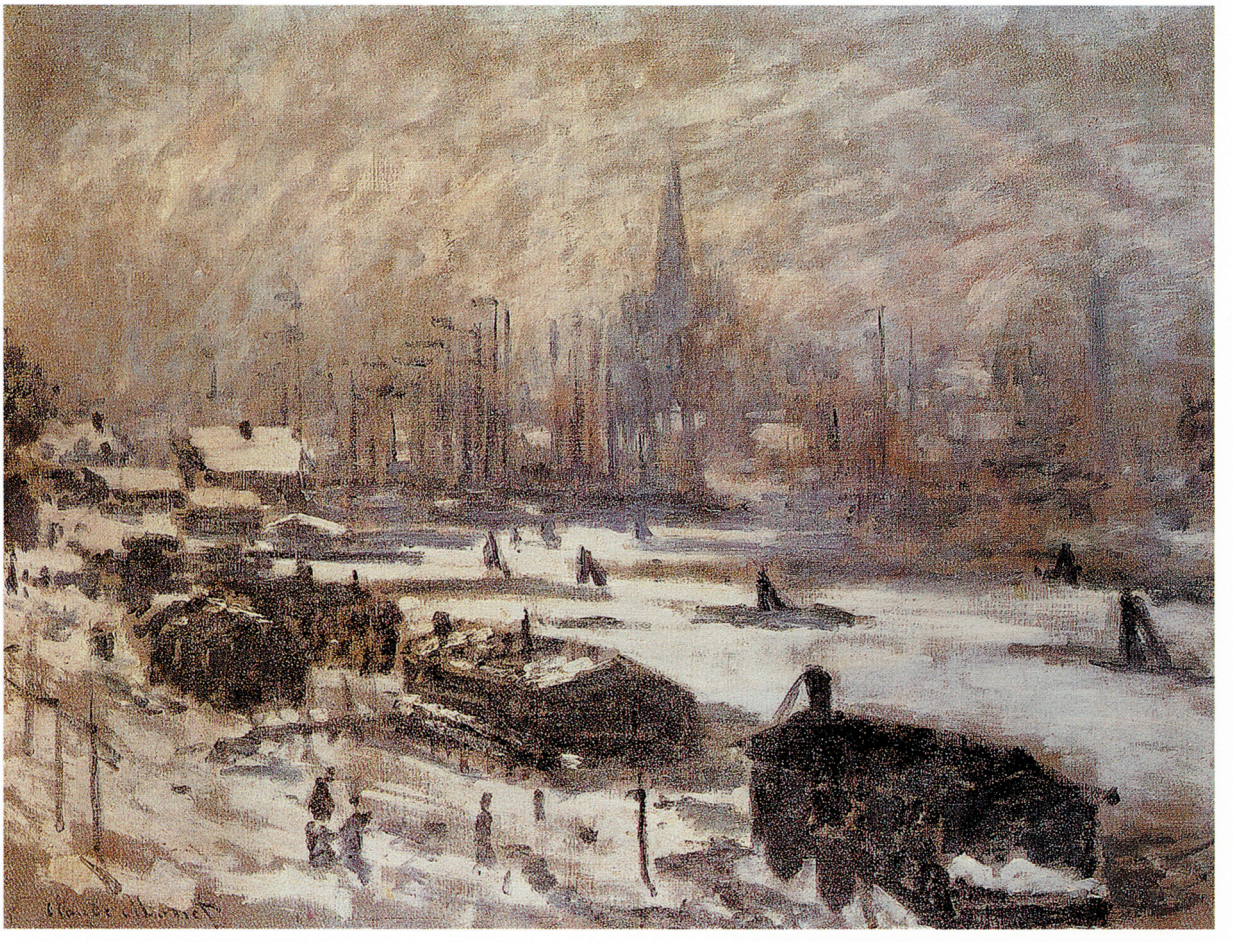
Dit schilderij en cat. nr. 37 zijn de enige twee sneeuwgezichten in Monets Hollandse œuvre. Vanwege hun losse, schematische aanpak moeten ze qua datering identiek zijn aan de overige gezichten op Amsterdam. Zonder documentaire bewijzen echter valt niet te zeggen in welke maand ze geschilderd zijn. Monet maakte een schitterende serie sneeuwlandschappen in Argenteuil in de winter van 1874-1875 (W. 349-363); misschien mogen we aannemen dat deze twee Amsterdamse schilderijen daaraan voorafgingen.

De eerste van wie we weten dat ze het schilderij in haar bezit had was Berthe Morisot. Op 24 maart 1875 organiseerden Morisot, Monet, Renoir en Sisley een verkoping van hun werk in Hôtel Drouot in Parijs. Berthe Morisot kocht bij die gelegenheid in ieder geval één schilderij van Monet (W 260). Zou Monet haar misschien ook dit 'Souvenir d'Amsterdam' hebben gegeven?

43. *De Gelderse Kade*. Foto door Menko ten Cate, 1986.

37 DE WESTERDOK EN DE POSTHOORNKERK

olieverf op doek, 56 x 73 cm
linksonder gesigneerd: Claude Monet
W 301
verblijfplaats onbekend



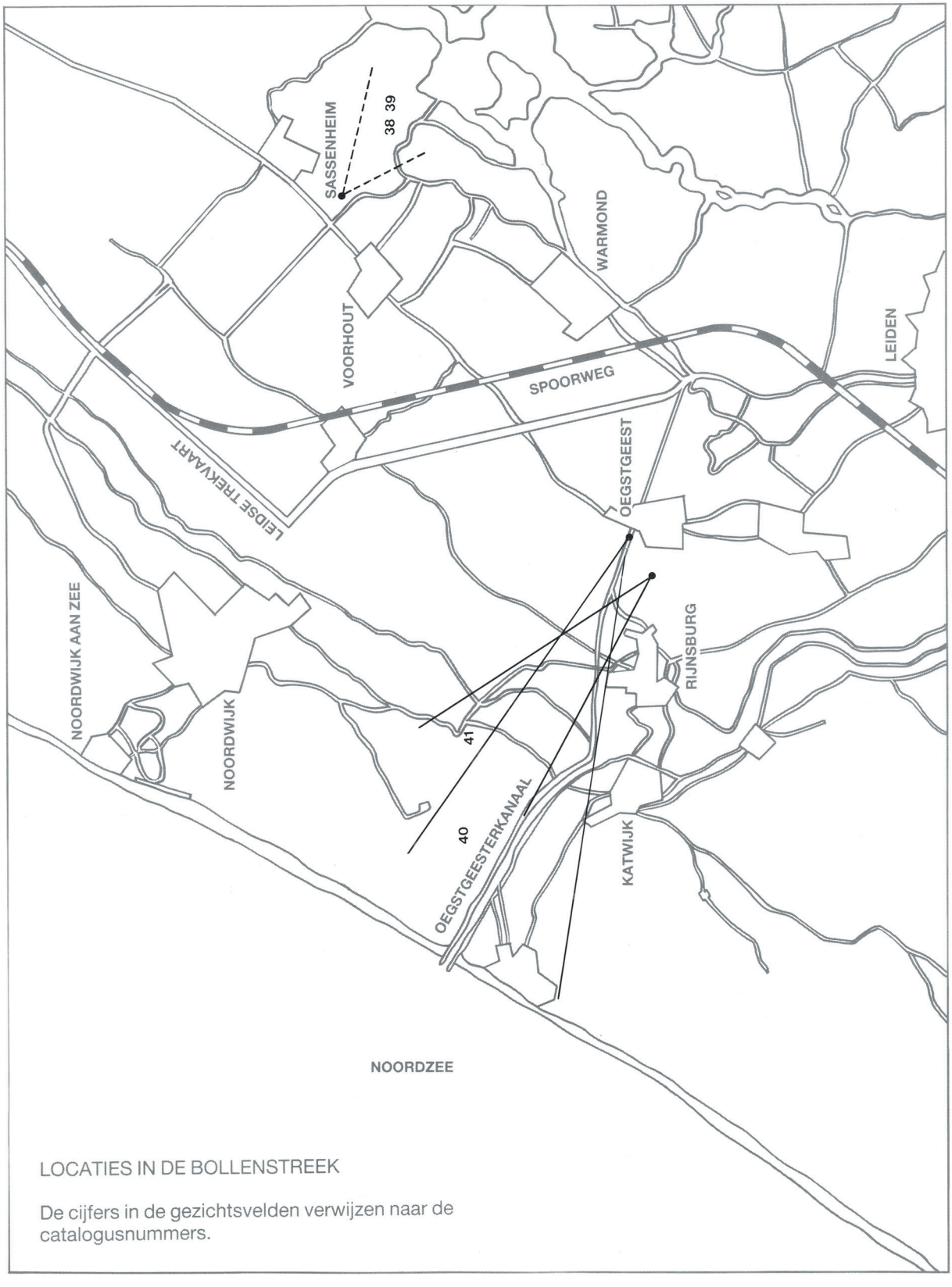
Monet stond op de Westerdoksdijk en keek zuidwaarts naar de Posthoornkerk. Met de bouw daarvan was men in 1863 begonnen en op het moment dat Monet de kerk schilderde was er nog maar één toren af; de beide andere zouden pas in 1887 gereed komen.

Monets gezichtspunt lag relatief hoog. Gecombineerd met de diagonale rangschikking lijkt het schilderij qua compositie identiek aan de beide gezichten op de haven van Le Havre die Monet in januari 1874 vervaardigde (W 296 en W 297). Ook hier weer bespeuren we de losse, schematische aanpak die in al Monets Amsterdamse doeken zichtbaar is.

Dit Amsterdamse motief is met sneeuw en al ook gebruikt door de Nederlandse kunstenaar Johan Conrad Greive(1837-1891), zij het in waterverf en vanaf een laag gezichtspunt geschilderd (afb. 44).

Monets werk was in eerste instantie het eigendom van de Comte en Comtesse Jean de Rasty, die het samen met *Het IJ* (cat. nr. 27) in de jaren zeventig van de vorige eeuw aangekocht moeten hebben.

44. Johan Conrad Greive, *Het Westerdok en de kerk de Posthoorn.* Haarlem, Teylers Museum.



LOCATIES IN DE BOLLENSTREEK

De cijfers in de gezichtsvelden verwijzen naar de catalogusnummers.

DE BOLLENVELDEN

Toen Monet in 1886 opnieuw naar Nederland kwam was dat op uitnodiging. Aan Théodore Duret schreef hij op 30 april uit Den Haag: 'Ik ben hier uitgenodigd door een heer die ik niet kende – een vriend van de Deudons, bewonderaars van mijn werk (zie cat. nr. 14) die van plan was me de bollenvelden te laten zien: enorme velden vol bloemen, wonderlijk mooi overigens, maar wel om de arme schilder gek te maken. Het is niet te doen met ons povere palet'.

Monets gastheer, Baron P.H.B.B. d'Estournelles de Constant, was sinds juli 1884 verbonden aan het Franse gezantschap in Den Haag. Geboren in 1852 was hij in juni 1885 getrouwd met Daisy Berend, dochter van een Frans verzamelaar die twee schilderijen van Monet in zijn bezit had.

Monet vertrok op dinsdag 27 april uit Parijs naar Den Haag en bleef daar tot donderdag 7 mei. Hij reisde alleen. Zijn eerste vrouw Camille was in 1879 gestorven na in 1878 het leven geschonken te hebben aan een tweede zoon. Inmiddels woonde Monet samen met Alice Hoschedé en haar zes kinderen in Giverny in Normandië, waar ze zich in mei 1883 hadden gevestigd. Gedurende de jaren tachtig van de vorige eeuw reisde de schilder veel en was hij soms wel drie maanden zonder gezelschap. Hij zocht zijn motieven op de meest uiteenlopende plaatsen: de Normandische kust (met name Etretat), de kust van de Middellandse Zee (Bordighera in 1884, Antibes in 1888), een afgelegen eiland buiten de kust van Bretagne (Belle Isle, 1886) en de Creuse in het Massif Central (1889).

Al deze reizen werden levendig weergegeven in de bijna dagelijkse brieven waar Alice Hoschedé op stond. Het overgrote deel ervan is bewaard gebleven. Spijtig genoeg zijn de brieven die Monet haar vanuit Den Haag gestuurd moet hebben verloren gegaan. Zijn bezoek aan Nederland was een kortstondig intermezzo – wat niet wegneemt dat hij gedurende de negen dagen dat hij er was vijf schilderijen wist te vervaardigen.

De uitnodiging de bollenvelden te komen schilderen was niet alleen intrigerend, maar tevens ongewoon. Een traditie dienaangaande bestond niet, althans nauwelijks. Voor circa 1875 had geen kunstenaar, of hij nu uit Nederland dan wel uit het buitenland afkomstig was, de behoefte gehad de bollenvelden uit te beelden. Een buitenissig schilderij uit 1882 van de hand van Jean-Léon Gérôme, *Le Duel à la tulipe (Folie tulipière),* thans in bezit van de Walters Art Gallery in Baltimore, laat zien hoe een eigentijdse neo-classicist de bloemen verwerkte in een historiserend genrestuk. Geen schilder van de Haagse School vond de bloeiende bollenvelden ook maar enigszins interessant als motief; alleen aan het einde van de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig schilderden meerdere Nederlandse kunstenaars verschillende gezichten op deze velden. Vincent van Gogh was de eerste Nederlandse kunstenaar die het motief de moeite waard vond. In zijn brieven rept hij met geen woord over zijn schilderij van de bloeiende bloembollenvelden, maar gewoonlijk dateert men zijn hier op pagina 31 gereproduceerde werk op de lente van 1883, toen hij in Den Haag woonde. Voor Van Gogh was het werk zowel een oefening in perspectief als een gewaagd experiment in koloriet, dat hem in staat stelde zich enigermate te ontworstelen aan de sombere grijs- en bruintinten van zijn Hollandse palet.

Ook Monet ontdekte de kleuren van de bollenvelden – genoeg, zoals hij aan Duret meldde, 'à rendre fou le pauvre peintre'. En in de jaren twintig memoreerde hij zijn indrukken tegenover de Duc de Trévise: 'pendant douze jours de suite, j'ai eu à peu près le même temps: quelle bonne fortune! Vous n'aimez pas les champs de tulipes, vous les trouvez trop réguliers? Moi je les admire, et quand on cueille les fleurs avancées, qu'on les entasse et que, tout à coup, sur les petits canaux, on voit comme des radeaux de couleurs, des taches jaunes arrivant dans le reflet bleu du ciel' (Duc de Trévise, 'Le Pèlerinage de Giverny', *Revue de l'art ancien et moderne* 1927, pp. 126-27).

Monet vergiste zich overigens in het aantal dagen dat hij in Nederland had doorgebracht. Bovendien zou het wel eens niet zulk mooi weer geweest kunnen zijn als hij zich meende te herinneren. Volgens het K.N.M.I. was 28 april 1886 een bewolkte dag met lichte regen. De 29ste was het zwaarbewolkt met regen en storm. Gaandeweg werd het beter: van de eerste

tot de zesde mei was het warm en zonnig.

Dit doet vermoeden dat Monet eerst de twee motieven in de buurt van Sassenheim geschilderd heeft (cat. nrs. 38 en 39): de luchten daarop zijn licht bewolkt. Vervolgens zal hij de drie schilderijen van de bollenvelden met de molens in de omgeving van Rijnsburg hebben gemaakt (cat. nrs. 40, 41 en 42).

Hoewel Monet misschien wel op de hoogte was van de wetenschappelijke kleurentheorieën was zijn benadering fundamenteel empirisch en intuïtief. Rond het midden van de jaren tachtig van de vorige eeuw was hij echter gaan twijfelen aan de pure *au premier coup* manier van werken, zoals hij die had toegepast in zijn schilderijen van Amsterdam (cat. nrs. 26-37). Hoe ook met hart en ziel het experimenteren toegedaan, hij voelde nu de behoefte om weloverwogener te werk te gaan bij het schilderen en om het oppervlak van zijn doeken substantiëler in te vullen. Hij stond in tweestrijd tussen waarneming en reflectie, tussen volledig *en-plein-air* schilderen en thuis in het atelier voltooien. Hij was vijfenveertig – de leeftijd waarop een kunstenaar zichzelf vaak beperkingen gaat opleggen, gaat heroverwegen waar hij staat, erachter probeert te komen wat hij nu eigenlijk gedaan heeft. In deze fase bevond Monet zich: tussen Impressionisme en Post-impressionisme, tussen Realisme en Symbolisme, tussen oog en intellect, perceptie en conceptie.

Vier van zijn vijf schilderijen van de bollenvelden (cat. nrs. 38-41) voltooide Monet zonder nog ter plekke te zijn. Hij deed dat gedeeltelijk in Nederland, gedeeltelijk in Giverny bij zijn terugkeer. Met name is dat het geval met het doek uit het Musée d'Orsay (cat. nr. 41), waarbij in contrast met de relatief dun opgebrachte luchtpartij de zwaar aangebrachte voorgrond bijna een *bas-reliëf* lijkt te vormen. Aan cat. nr. 42, een schilderij van het Musée Marmottan, heeft Monet na het schilderen ervan niets meer veranderd; waarschijnlijk laat hij ons daarin zien wat een draagkracht zijn werk heeft als hij het *sur le motif* vervaardigde, waardoor het ons een indicatie geeft van hoe de andere vier schilderijen er in eerste instantie uitgezien moeten hebben.

Minder dan zes weken nadat hij uit Den Haag was teruggekeerd, nam Monet twee van zijn bollenveldgezichten op in de serie van dertien schilderijen die op de vijfde *Exposition Internationale de peinture,* gehouden in de deftige galerie van Georges Petit, tentoongesteld werden. Ze werden snel verkocht: een aan een Parijse effectenmakelaar (cat. nr. 38), de ander aan de dochter van een Amerikaanse miljonair, eigenaar van de Singer Sewing Machine Company (cat. nr. 41). Het lijkt bijna zeker dat deze dertien doeken de eerste schilderijen van Monet waren die Vincent van Gogh zag – kort daarvoor, in maart 1886, was hij in Parijs aangekomen.

Het jaar erop stelde Monet in dezelfde galerie van Georges Petit zestien werken ten toon. Een ervan was *Champs de tulipes, près La Haye,* eigendom van de kunsthandel Boussod, Valadon et Cie., met andere woorden, geleend op voorspraak van Theo van Gogh. Via zijn Hollandse contact in Parijs werd Monets connectie met Nederland aanzienlijk versterkt.

Dat Monet zelf veel op had met zijn vier voltooide schilderijen van de bollenvelden blijkt uit het feit dat hij ze alle vier opnam in de grote retrospectieve tentoonstelling die tijdens de Wereldtentoonstelling van 1889 in Parijs gehouden werd – eens te meer in de galerie van Georges Petit.

De Franse kunstenaars en kritici reageerden gemengd op de schilderijen van de bollenvelden. In een brief, gedateerd 28 juni 1886, schreef Joris-Karel Huysmans enthousiast aan Odilon Redon: 'Il y a des champs de tulipes en Hollande de Claude Monet, stupéfiants! Une vraie fête des yeux!' Maar het jaar daarop klaagde Camille Pissarro in een brief van 15 mei aan zijn zoon Lucien over het schilderij dat hij zojuist samen met Bracquemond had gezien (cat. nr. 40): 'Il (Bracquemond) a aussi bien remarqué l'exécution grossière de certains Monet, une toile de Hollande où les empâtements sont tellement en relief qu'une lumière factice vient s'ajouter à celle de la toile (tu ne saurais croire combien cela m'est désagreable) et qui plus est, avec un ciel balayé, mince; non, je ne puis accepter cette façon de comprendre l'art'.

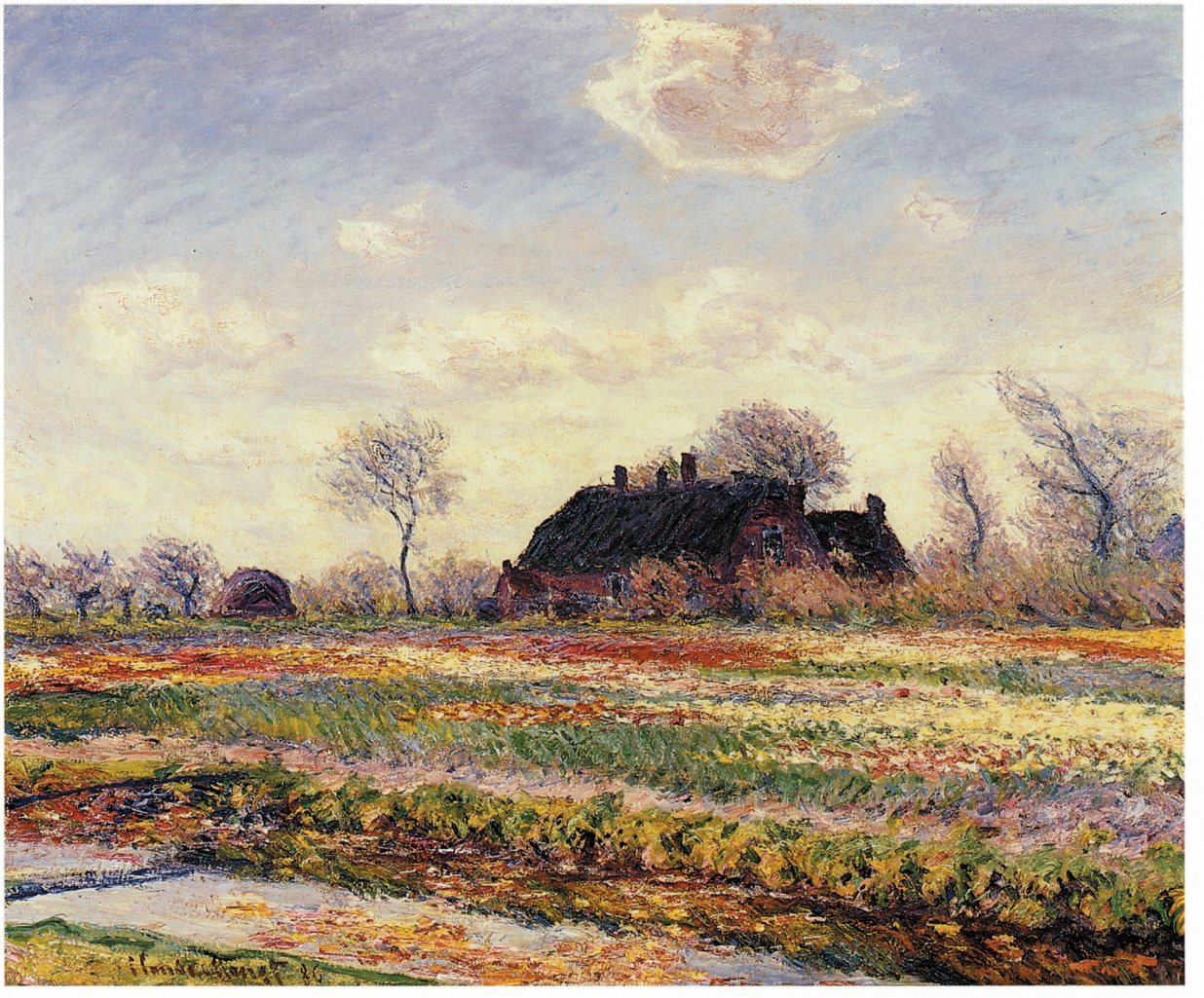
Interessant is verder nog dat Monets gastheer in Den Haag, Baron d'Estournelles de

Jean Léon Gérome, *Le Duel à la tulipe*. Baltimore, The Walters Art Gallery.

Constant, een van de bollenveldschilderijen aankocht (zie cat. nr. 39). Het was zijn enige Monet. Of hij en Monet elkaar na het verblijf van de schilder in Den Haag nog ooit ontmoet hebben staat niet vast, hoewel Monet met hem correspondeerde in november 1886. In het midden van de jaren negentig van de vorige eeuw schijnt de baron zijn schilderij verkocht te hebben. Zijn Monet raakte hij kwijt, maar zijn banden met Nederland niet. In 1899 en in 1907 vertegenwoordigde hij zijn land op de Internationale vredesconferentie in Den Haag. d'Estournelles de Constant kreeg in 1909 de Nobelprijs voor de vrede. Hij stierf in 1924.

38 BLOEMBOLLENVELDEN BIJ SASSENHEIM

olieverf op doek, 60 x 73 cm
linksonder gesigneerd en gedateerd: Claude Monet 86
W 1070
The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachussets



De boerderij op dit schilderij stond vermoedelijk aan de zuidrand van het dorp Sassenheim, aan het eind van de Knorrenburgerlaan, en werd nog vóór 1900 afgebroken. De eigenaar, Willem van Zonneveld, was een tuinder.

Dat de weergegeven plek inderdaad nabij Sassenheim is wordt bevestigd door het feit dat het schilderij onder nr. 87 als *Champ de tulipes à Sassenheim (Hollande)* werd opgenomen in de vijfde *Exposition internationale de peinture* in de galerie van Georges Petit, die geopend werd in Parijs op 15 juni 1886, zes weken nadat Monet was teruggekeerd uit Nederland.

Waarschijnlijk is dit het eerste schilderij in Monets bollenveldenserie. De bloemen aan de overkant van de sloot op de voorgrond zijn nog niet afgesneden – dat in tegenstelling tot cat. nr. 39. Niettemin drijft van wat het eerst in bloei geraakt is en geplukt werd iets op het water – een fenomeen dat Monet zich bijna veertig jaar later in gesprek met de Duc de Trévise nog wist te herinneren: 'plotseling zie je in de sloten vlotten van kleur, gele vlekken die kwamen aandrijven in de blauwe weerspiegeling van de hemel'.

De compositie wordt gekarakteriseerd door een subtiel spel van evenwijdige diagonalen die in de verte verdwijnen, van de sloot voorin, naar de boerderij achterin.

Het schilderij werd aangekocht door de Parijse effectenmakelaar Léon-Marie Clapisson, vermoedelijk tijdens de tentoonstelling van 1886 bij Georges Petit. Clapisson had ook andere werken van Monet in zijn bezit, evenals doeken van Renoir, Sisley en Gauguin.

39 BLOEMBOLLENVELDEN BIJ SASSENHEIM

olieverf op doek, 60 x 73 cm
rechtsonder gesigneerd en gedateerd: Claude Monet 86
W 1071
Verenigde Staten, Collection Henry Ford II

Geschilderd op eenzelfde formaat doek en identiek qua motief is dit schilderij duidelijk gerelateerd aan het vorige. Monet heeft zijn gezichtspunt iets verschoven, wat dichter naar de boerderij toe. De sloot op de voorgrond van het vorige schilderij is hier weggevallen en de schilder is iets meer naar rechts gaan staan.

Ook stilistisch zijn er verschillen met het vorige werk. De verfijnde harmonie van de gebroken kleuren in cat. nr. 38 is hier vervangen door een meer robuuste, haast proto-expressionistische aanpak, die met name zichtbaar is in het onderste deel van het doek, waar de tulpen nu zijn afgesneden. Ook de herhaalde diagonalen zijn verdwenen, waardoor het schilderij een vlakkere aanblik krijgt. Monet heeft het schilderij van een rode signatuur voorzien, als welbewust complementair contrast tegen het overheersende groen – zijn laatste penseelstreek in het atelier.

Toepasselijk genoeg was de eerste eigenaar van *Bloembollenvelden bij Sassenheim* Baron d'Estournelles de Constant (1852-1924), die Monet had uitgenodigd naar Den Haag te komen om juist de bollenvelden te komen schilderen. Het is niet bekend of hij het van Monet gekregen heeft of het heeft gekocht. De baron gaf het werk in bruikleen voor de grote overzichtstentoonstelling van Monet in 1889 in de galerie van Georges Petit waar het catalogusnummer 94 kreeg – *Maison de jardinier; Hollande. 1886.* Kort daarop stak het werk de oceaan over om opgenomen te worden in de enorme verzameling Monets van Mrs. Potter Palmer in Chicago.

40 BLOEMBOLLENVELDEN EN MOLENS BIJ RIJNSBURG

olieverf op doek, 65 x 81 cm
rechtsonder gesigneerd en gedateerd: Claude Monet 86
W 1068
Den Haag, Rijksdienst Beeldende Kunst, in bruikleen aan het Stedelijk Museum, Amsterdam

De duinen steken op dit schilderij dat Monet even bezijden de Almondeweg vervaardigde, duidelijk af tegen de heldere hemel. De Almondeweg en de molen 'De Hoop doet leven', dichtbij het Oegstgeesterkanaal, bestaan nog steeds en zijn te zien vanaf de grote weg tussen Amsterdam en Den Haag (afb. 45). De tweede molen, 'De Vlinder', werd in de jaren dertig afgebroken.

Net als cat. nrs. 38 en 39 horen cat. nrs. 40 en 41 bij elkaar. Monet heeft inmiddels gekozen voor een groter formaat doek: 65 x 81 cm. Aan beide schilderijen heeft de schilder nogal wat veranderd. Dat kon ook makkelijk, want het doek werd pas in mei 1887 voor het eerst tentoongesteld, zodat Monet de tijd had om in zijn atelier in Giverny te bedenken wat hij wilde retoucheren. Het is onmogelijk te zeggen wat eerder en wat later geschilderd is en het doet er ook eigenlijk niet zoveel toe gezien hier de buiten toegepaste schilderwijze nu gewoon binnen werd voortgezet.

Het doek was voor het eerst te zien op de zesde *Exposition internationale de peinture*, in de galerie van Georges Petit in 1887 (nr. 78). Vervolgens werd het werk op voorspraak van Theo van Gogh uitgeleend aan Boussod, Valadon et Cie, om daarna net als *Bloembollenvelden bij Sassenheim* (cat. nr. 39) te worden opgenomen in de collectie van Mrs Potter Palmer in Chicago. In de jaren dertig werd het aangekocht door M.P. Voûte Jr., de enige Nederlander die er zich op kon beroemen Hollands werk van Monet in zijn bezit te hebben. Hij bezat ook *Het Blauwe Huis op de Hogendijk*, cat. nr. 15.

45. *De molen 'Hoop doet leven'*. Foto door H. Bronkhorst, 1986.

41 BLOEMBOLLENVELDEN EN MOLEN BIJ RIJNSBURG

olieverf op doek, 65 x 81 cm
linksonder gesigneerd en gedateerd: Claude Monet 86
W 1067
Parijs, Musée d'Orsay

In veel opzichten behoren Monets schilderijen van de bollenvelden qua kleurigheid tot de levendigste die hij ooit vervaardigd heeft: voorbodes van het Fauvisme en het Expressionisme. Heftig groen, goudgeel, purperrood en vermiljoen vechten op het doek om de voorrang. De vlakken werden opgebouwd, laag voor laag, terwijl Monet zijn ideeën verder probeerde uit te werken, zoals met name zichtbaar is in de onderste helft van het schilderij.

Voor dit schilderij van de molen 'De Vlinder' en het molenaarshuis ging Monet iets verder de Almondeweg op. Het doek maakte zijn debuut op de vijfde *Exposition internationale de peinture* in Parijs, juni-juli 1886, in de galerie van Georges Petit, waarna het gekocht werd door de in Amerika geboren Winnaretta Singer (1860-1943). Ze was eerst getrouwd met Comte Louis de Scey-Montbeliard; later, in 1893, trad ze in het huwelijk met Prins Edmond de Polignac. Marcel Proust schreef op 6 september 1903 in *Le Figaro* over de Salon van de Prinses de Polignac: 'Quelles heures charmantes. Le soleil eclairait en plein le plus beau tableau de Claude Monet que je sache: *Un champs de tulipes près de Harlem*'. Het schilderij werd in 1943 aan het Louvre nagelaten.

42 BLOEMBOLLENVELDEN EN MOLEN BIJ RIJNSBURG

olieverf op doek, 54 x 81 cm
linksonder gestempeld: Claude Monet
W 1069
Parijs, Musée Marmottan

Hoewel deze molen niet kon worden gelokaliseerd doet het landschap vermoeden dat we moeten zoeken in de buurt van de vorige twee bollenvelden. We kijken nog steeds in westelijke richting, de kant van de duinen uit, die in de verte te zien zijn.

Dit is Monets vijfde schilderij van de bollenvelden. In formaat onderscheidt het zich van de vorige vier werken. Los en schematisch als het is lijkt het niet meer dan een vingeroefening – misschien zagen de cat. nrs. 40 en 41 er in eerste instantie ook zo uit, voordat Monet ze verder bewerkte.

Monet heeft dit schilderij zijn leven lang zelf gehouden; op een van de vele foto's die van zijn atelier zijn gemaakt kan men het in de rechterbovenhoek aan de muur zien hangen (afb. 46).

46. *Monets atelier in Giverny.* Foto uit: Tent. cat. *Monet,* Madrid (Prado) 1986.

BEKNOPTE BIBLIOGRAFIE

Algemeen

Lionello Venturi, *Les archives de l'impressionnisme,* 2 dln., Paris & New York 1939.
John Rewald, *The History of Impressionism,* New York 1973.
Cat. tent. *A day in the country: Impressionism and the French landscape,* Los Angeles (Los Angeles Museum of Art) 1984.
Cat. tent. *The New Painting: Impressionism 1874-1886,* Washington (National Gallery of Art) 1986.

Oeuvrecatalogus

Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné,* 4 dln., Lausanne & Paris, 1974-1985.

Monografieën

Gustave Geffroy, *Claude Monet, sa vie, son temps, son oeuvre,* ed. C. Judrin, Paris 1980 (geannoteerde uitgave Paris 1924).
William C. Seitz, *Claude Monet,* New York 1960.
Joel Isaacson, *Claude Monet: Observation and Reflexion,* Oxford 1978.
Cat. tent. *Hommage à Claude Monet (1840-1926),* Paris (Grand Palais) 1980.
Robert Gordon en Andrew Forge, *Monet,* New York 1984.
John House, *Claude Monet: Nature into Art,* New Haven & London 1986.

Diversen

Geneviève Aitken en Marianne Delafond, *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny,* Paris 1983.
Aspects of Monet: A symposium on the artist's life and times, eds. John Rewald en Frances Weitzenhoffer, New York 1984.

Monet in Holland

F. Mars, 'De Franse schilder Claude Monet in Zaandam en Amsterdam', *De Zaende* (1949), pp. 378-82.
F. Mars, 'Claude Monet', *Zaandam 150 jaar stad 1811-1962,* Zaandam 1962, pp. 323-35.
A.H. Huussen jr., 'Claude Monet in Zaandam en Amsterdam in 1871', *Jaarboek Amstelodamum* 66 (1974), pp. 156-64.
A.H. Huussen jr., 'Claude Monet aux Pays-Bas', *Septentrion* 5 (1976), pp. 85-95.
E. van de Wetering, 'Monet langs de snelweg', *Openbaar Kunstbezit/Kunstschrift* 26 (1982), pp. 75-78.

BIJLAGEN

I Schetsboek

Parijs, Musée Marmottan, inv. nr. 5128

Onder de vier in Musée Marmottan bewaarde schetsboeken van Monet is er één dat verschillende tekeningen bevat die in Zaandam zijn gemaakt. Het is een versleten en bijna uit elkaar vallend langwerpig boek met een blauwgroen kaft, dat 25,9 cm hoog is en 34,4 cm breed. Monet heeft het boek kennelijk zijn leven lang gebruikt. Er bevindt zich een tekening in uit 1865, een compositieschets voor zijn nooit voltooide *Déjeuner sur l'Herbe,* maar het boek bevat eveneens bladen die omstreeks 1920 gedateerd moeten worden.

Het lijkt alsof Monet, de enkele keer dat hij een schets wilde maken, lukraak zijn schetsboek opensloeg, want de plaats van een tekening in het boek zegt niets over de datering. Een goed beeld van de samenstelling van het schetsboek is dus moeilijk te krijgen, óók omdat er talrijke bladzijden uitgesneden zijn. Een enkele daarvan kan aan de hand van het formaat geïdentificeerd worden, zoals de *Haven van Fécamp,* afgebeeld in William C. Seitz, *Claude Monet,* New York 1960, afb. 75.

Opvallend veel van de tekeningen tonen boten en havengezichten. Deze zijn deels in Honfleur ontstaan, zoals te zien is aan het voorkomen van de letters Ho met een cijfer er achter op de boegen of zeilen van de afgebeelde vissersschepen. Deze schepen komen bovendien qua type overeen met de schepen die Monet in de jaren zestig in Honfleur schilderde. Een andere groep wordt gevormd door de tekeningen, waarop schrijvende of lezende kinderen zijn weergegeven. Deze tekeningen moeten omstreeks 1878-80 in Giverny ontstaan zijn, aangezien de voorgestelden zeer waarschijnlijk Monets (stief)-kinderen zijn.

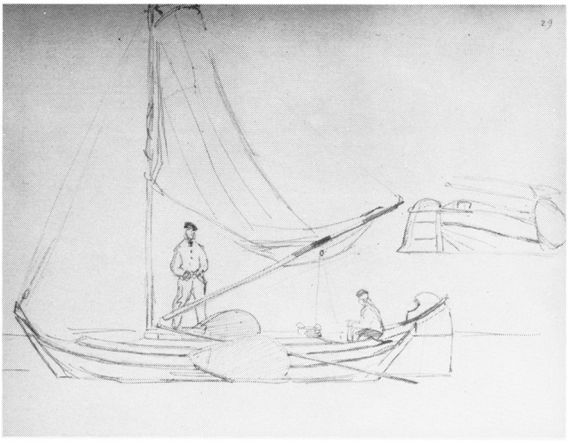
Sommige tekeningen zijn in rood of paars krijt uitgevoerd; de meeste echter in potlood. Daartoe behoort een negental dat in Zaandam moet zijn ontstaan. Vijf daarvan tonen summier weergegeven Zaanse gezichten (bladen 32, 34, 31 en 31 bis). Op een andere schets is alleen de aanduiding van een zeilschip te zien (blad 31 verso). Deze schets is waarschijnlijk door Monet bij het maken van enkele schilderijen gebruikt (cat. nrs. 11, 21, 24). Is in deze schets een schip in volle vaart met enkele lijnen geregistreerd, op een andere tekening heeft Monet de constructie en de tuigage van dergelijke schepen uitvoerig willen bestuderen. Merkwaardig is een nogal primitief aandoende weergave van het Tsaar Peter huisje in Zaandam met elders op het blad twee houterig geschetste koeien (blad 34). Men kan zich afvragen of deze tekening niet door iemand anders gemaakt is, want Monet was, anders dan dit blad ons suggereert, een knap tekenaar.

Eén van de interessantste tekeningen uit het schetsboek werd tot nu toe omstreeks 1865 gedateerd (blad 1; zie John House, *Claude Monet: Nature into Art,* New Haven & London 1986, p. 228). Op die tekening zijn op een balkon of veranda vaag twee figuren te zien, waarvan de rechter een vrouw is. Een aantal vertikale balken doorsnijdt het beeld, terwijl op de achtergrond huizen weergegeven zijn. De smalle verticale vormen duiden misschien masten van schepen aan. Er is veel voor te zeggen dat deze tekening vanaf de veranda of vanuit een kamer van Hotel de Beurs gemaakt is. De afgebeelde huizen zouden dan de huizen aan de overkant van de haven zijn. De rechtse figuur is mogelijk Camille, terwijl de kleine, globaal geschetste figuur links de dan vier-jarige Jean Monet kan zijn.

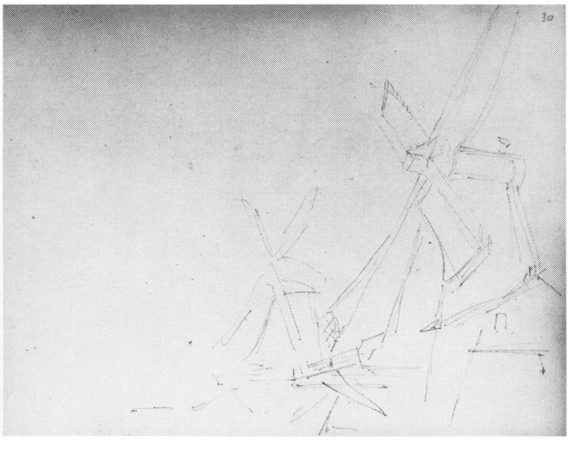
De functie van de tekeningen in Monets schetsboek lijkt zeer te variëren. Sommige bevatten alleen een motief dat later in een schilderij terugkeert, zoals de schets van de molens aan de Noordervaldeur sloot (blad 30; cat. 10) en van het zeilende schip (blad 31 verso; cat. nrs. 11, 21, 24). Andere tekeningen lijken compositieschetsen. Dat geldt vooral voor blad 32, waarop een houten brug en huizen in de achtergrond zijn weergegeven. Bij die schets heeft Monet langs boven- en onderzijde lijnen getrokken om de compositie te omkaderen. Een schetsje met tientallen molens en een met een gezicht op de haven hadden kennelijk ook een dergelijke functie (bladen 33, 31 bis). Schilderijen zijn er van deze schetsen, voor zover we weten, nooit gemaakt. De haven met de meerpalen, zoals Monet die vanuit zijn hotel gezien moet hebben, keert wel in een schilderij terug (blad 31 en cat. 1; zie ook House, op. cit., p. 228).

E. v.d. W.

Schetsboek, blad 1.

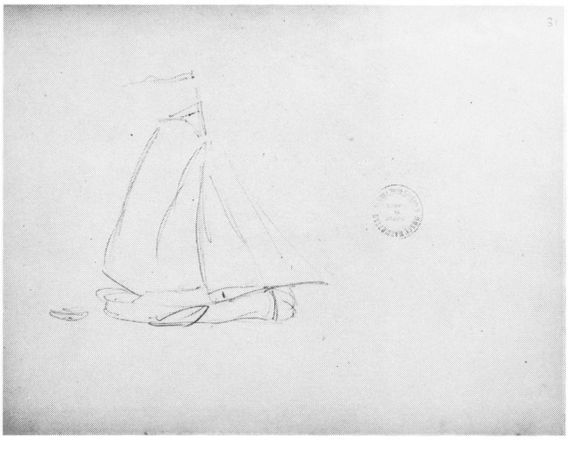


Schetsboek, blad 29.

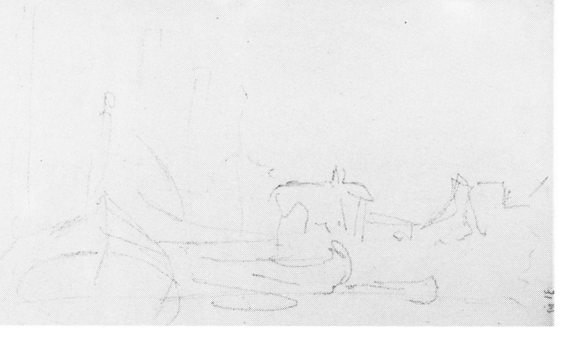


Schetsboek, blad 30.

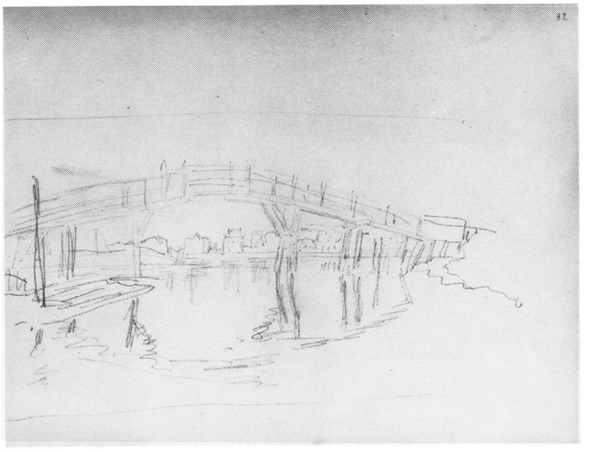
Schetsboek, blad 31.



Schetsboek, blad 31 verso.



Schetsboek, blad 31 bis.



Schetsboek, blad 32.

Schetsboek, blad 33.

Schetsboek, blad 34.

II Brieven van Monet

Overgenomen uit Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné,* 4 dln., Lausanne & Paris 1974-85, dl. 1, briefnrs. 56-59, dl. 2, briefnrs. 671-72.

1. Aan Camille Pissarro

(Londen, 27 mei 1871), 1 Bath Place Kensington

Mon cher Pissarro,
Après l'état de choses actuel, découragement complet, et, ma foi, nous ne partons pas aujourd'hui.
Soyez donc assez aimable pour nous faire parvenir demain ou après les volumes en question. Si vous venez à Londres, nous y sommes encore tout au moins jusqu'à mardi.
Vous avez appris sans doute la mort de ce pauvre Courbet fusillé sans jugement. Quelle ignoble conduite que celle de Versailles, tout cela est affreux et rend malade. Je n'ai de coeurs à rien. Tout cela est navrant.
A vous de cœur,
Claude Monet.

2. Aan de Franse commissie van de Internationale Expositie te Londen

Prière de remettre au porteur mes deux marines et leurs cadres.
Zaandam ce 2 juin 71,
Claude Monet.

3. Aan Camille Pissarro

Zaandam ce 2 juin 71

Mon cher Ami,
Nous sommes enfin arrivés au terme de notre voyage, après une assez mauvaise traversée. Nous avons traversé presque toute la Hollande, et certes ce que j'en ai vu m'a paru beaucoup plus beau que ce que l'on dit.
Zaandam est particulièrement remarquable et il y a à peindre pour la vie; nous allons être, je crois, très bien installés. Les Hollandais ont l'air très aimable et hospitaliers.
Nous n'avons pu aller vous serrer la main avant notre départ car j'ai eu pas mal de courses à faire à Londres; j'ai même dû laisser mon affaire de cadres en suspens, et j'espère que, si cela ne vous dérange pas trop, vous voudrez bien encore vous charger d'un petit service pour moi, ce n'est pas très amusant toutes ces commissions, mais, vous le savez, je ne puis m'adresser à d'autres qu'à vous, aussi j'espère que vous ne m'en voudrez pas trop.
Bref, voilà de quoi il s'agit: je n'ai pas fait affaire ni avec le doreur de Brompton Road ni avec Legros, mais, après avoir vu et causé tant bien que mal avec plusieurs doreurs, j'ai trouvé dans le quartier français un doreur qui est tout disposé à acheter mes deux cadres. Mais, comme il n'a pu venir avec moi à l'internationale voir les susdits cadres avant mon départ, l'affaire en est restée là; mais il m'a donné son adresse que voici: Jos.[h] J. Flack et C.[y] frame manufactory, 21 Green Street, Leicester Square (pardonnez pour mon gribouillage) et il a été entendu avec lui que vous pourriez le voir pour vous entendre et faire l'affaire, c'est-à-dire de lui montrer les cadres, et de me transmettre le prix qu'il offrira (et entre nous, vous pourrez accepter séance tentante son offre si elle n'est pas au-dessous de 8 et même 7 livres) mais attendez son offre; je lui ai parlé de 10 à 12 livres et il n'a pas paru trouver cela cher, seulement je lui avais payé mes cadres un peu plus cher qu'en réalité, c'est-à-dire 24 livres.
Maintenant, pour lui montrer les susdits cadres, voici ce qu'il vous faudra faire: je suis allé, avant de partir, à l'exposition m'informer s'il était possible de montrer mes cadres; j'ai expliqué mon affaire à Filloneau, et cela se peut très facilement. Il s'agit, pour entrer facilement sans payer, d'aller à l'entrée qui se trouve dans Exhibition Road, la porte la plus près de la station du chemin de fer; et là, demander le bureau de la Commission Française en disant que vous venez pour affaire; Filloneau est prévenu, vous n'aurez qu'à le voir. Faites alors une chose, écrivez au doreur en question qu'il vous donne un rendez-vous, ou bien, si vous allez dans le quartier, voyez-le et entendez-vous.
Je vous envoie ci-joint un mot pour faire enlever mes cadres et les toiles. Maintenant ce doreur avait paru vouloir savoir quel doreur avait fait mes cadres, je ne lui ai pas dit, faites comme moi.
Quant aux toiles, faites-les porter chez Mme. Théobald, j'ai laissé là exprès le bâton pour les rouler. Bien entendu, vous déduirez du prix les dépenses que cela vous causera; mais je vous serais très obligé de me rendre ce service. Ecrivez-moi, dites-moi ce que vous faites et je vous écrirai aussi. Nous sommes complètement sans nouvelles de Paris depuis notre départ de Londres; impossible de se procurer un journal français ici, j'espère en avoir un demain.
Si vous pensez avoir bientôt quelque chose de fini pour mon frère ou mon ami, écrivez-le-moi afin que je les prévienne comme cela a été convenu avec eux. J'espère que ma lettre vous trouvera bien portants tous.
Bébé et ma femme sont très bien après avoir été bien malades en mer. Nous vous envoyons nos bonnes amitiés.
Poignée de main. A vous de coeur,
Claude Monet.
Hôtel de Beurs, Zaandam près Amsterdam, Hollande.

4. Aan Camille Pissarro

Zaandam ce 17 juin (1871)

Mon cher Pissarro,
Je vous demande pardon de ne pas encore avoir répondu à votre première lettre, mais je commence à être dans le feu du travail et n'ai guère de temps. J'ai reçu ce matin même votre seconde lettre et je vois que vous vous donnez bien du mal pour moi et pour n'arriver à rien: je suis au regret de vous donner tant de mal; aussi laissez là cette affaire, je verrai à demander ce service à Durand-Ruel qui pourra peut-être me caser ces maudits cadres.
Je vois que décidément vous allez quitter ce *charmant* pays. Où allez-vous, à Paris ou à Louveciennes? J'espère que vous me l'écrirez.

Quant à nous, nous sommes ici très bien installés et nous resterons là l'été; après, peut-être viendrai-je à Paris, pour le quart d'heure il faut travailler et je suis ici à merveille pour peindre, c'est tout ce que l'on peut trouver de plus amusant. Des maisons de toutes les couleurs, des moulins par centaines et des bateaux ravissants, les Hollandais assez aimables et parlant presque tous le français. Avec tout cela un très beau temps, aussi ai-je déjà mis pas mal de toiles en train.
D'après votre lettre, je vois que vous n'êtes pas si bien partagé que moi et vous n'avez rien pu faire depuis mon départ, cela est bien regrettable, car c'eût été une bonne chose de remporter quelques paysages anglais; enfin, vous allez encore retrouver de belles choses en France, il n'en manque pas non plus là.
Je viens de faire la rencontre de Lévy, le peintre que doit passer quelque temps ici aussi. Je n'ai pas eu le temps de visiter les musées, je veux avant toute chose travailler et je m'offrirai cela après. Adieu, mon cher ami, bon voyage et bonne chance, et n'oubliez pas que vous me ferez bien plaisir en me donnant de vos nouvelles.
Tout à vous. Poignée de mains.
Claude Monet.

J'ai oublié, dans ma dernière, de vous dire qu'au moment de quitter Londres nous nous sommes aperçus que votre neveu avait mis dans le paquet de livres un volume d'Edgar Poe auquel vous tenez, je sais; je l'ai laissé chez Mme Théobald, passez-donc le prendre.
En hâte, tout à vous.
C.M.

Hôtel de Beurs, Zaandam près Amsterdam.

5. Aan Théo Duret

(Den Haag), Lègation de France aux Pays-Bas, 30 avril 86

Mon cher Duret,
Je viens de recevoir ici votre lettre. C'est bien aimable à vous d'avoir pensé à moi. Plusieurs fois, je suis passé chez vous, mais toujours lorsque vous veniez de partir. Enfin, nous verrons jeudi prochain.
Je suis venu ici invité par un monsieur que je ne connaissais pas, un ami des Deudon, admirateur de ma peinture, qui tenait à me faire voir des cultures, des champs énormes en pleines fleurs; c'est du rest admirable, mais à rendre fou le pauvre peintre; c'est inrendable avec nos pauvres couleurs.
Toutes les fois que je suis venu à Paris, je me suis muni de votre album, mais je n'ai pas voulu le laisser chez votre concierge, de sorte que je ne pourrai vous le rendre jeudi, car j'arriverai juste d'ici et même peut-être un peu en retard pour notre dîner.
Amitiés et à bientôt.
Tout à vous,
Claude Monet.

Chez M. d'Estournelles, Légation de France, La Haye.

6. Aan A.J. Durand-Ruel

La Haye, 3 mai 1886

Cher Monsieur,
J'ai pu partir pour La Haye sans avoir recours à la proposition que vous m'aviez faite, mais je serais bien aise que vous puissiez m'envoyer de l'argent. Vous devez du reste avoir reçu des nouvelles positives de Monsieur votre père, et de deux choses l'une, où il vous charge de me remettre de l'argent ou bien vous devez me dire que je n'ai plus à compter sur vous.
Enfin faites l'impossible mais envoyez-en-moi par retour du courrier, car il faut que je reparte d'ici jeudi matin au plus tard (plutôt mercredi soir).
Je compte sur une réponse immédiate.
Votre dévoué
Claude Monet.

Chez M. d'Estournelles, Légation de France, La Haye.

III Politierapporten

Correspondentie van de commissaris van politie te Zaandam gericht aan de Procureur-Generaal bij het Gerechtshof te Amsterdam, juni tot oktober 1871, waarin Claude Monet genoemd wordt. Deze rapporten zijn afkomstig uit het Gemeentearchief van Zaanstad; brievenboek 1871-1872 van de commissaris van politie te Zaandam.

1. 2 Junij 1871
Procureur Generaal, Alg. directeur van politie te N.H. Amsterdam.
In deze gemeente is aangekomen en logeert in het hotel de Beurs van den Heer Kellij een vreemdeling, genaamd Claude Monet, oud 31 jaren, schilder, geboren te Parijs; zijn pas is afgegeven onder het Keizerrijk en dateert van 5 september 1870. Hij is vergezeld van vrouw en kind, en heeft het plan hier eenigen tijd te vertoeven om zijne kunst uit te oefenen. Hij komt van Londen. Ofschoon ik niets verdachts aan dien vreemdeling heb bespeurd, acht ik het niet ondienstig U.E.G.A. van dat verblijf kennis te geven, gelijk ik de eer heb bij deze te doen.

2. Wekelijksch Verslag tot den 5 Junij 1871.
Aan de Procureur Generaal in Noord-Holland te Amsterdam.
1. Vreemdelingen niets te melden. (...)
Voor zoo verre ik kan nagaan, wordt art. 475, 2° C.P. in deze gemeente behoorlijk nageleefd*.
Ik heb den Rijks Veldwacht en den agenten van politie opgedragen bijzonder te letten op vreemdelingen, die hier mogten komen uit Frankrijk.
Ik laat den aangekomen vreemdeling Claude Monet nauwkeurig gadeslaan.

*Dit artikel van het Wetboek van Strafrecht (de *Code pénal)* schreef in lid 2 voor, dat herbergiers en hoteliers in een register de gegevens omtrent hun gasten moesten bijhouden.

3. Wekelijksch Verslag tot 19 Junij 1871.
Procureur Generaal in Noord Holland te Amsterdam.
Vreemdelingen. Claude Monet geeft tot heden geen aanleiding tot eenige verdenking. (...)

4. 22 Junij 1871
Procureur Generaal in Noord Holland te Amsterdam.
In het logement 'de Beurs' van den Hr. Kellij alhier zijn twee vreemdelingen gekomen met het plan om voorloopig te dier plaatse te blijven. Hunne namen zijn Henrij Havard, koopman, geboren te Charolles (Soane et Loire), wonende te Parijs, oud 33 jaren; en Henrij Michel Levij, schilder, geboren en wonende te Parijs, 27 jaren. Beide zijn voorzien van een buitenlandsch paspoort, van den eersten gedateerd 27 Mei 1871 en afgegeven door den Préfect du Nord te Lille voor België en Holland, van den tweede gedateerd 6 Junij 1871 en afgegeven door het fransche gezantschap te Brussel.
Ik heb de eer U.E.G.A. mededeeling te doen van dat verblijf.

5. Wekelijksch Verslag tot 26 Junij 1871.
Procureur Generaal in Noord Holland te Amsterdam.
Vreemdelingen. De handelingen der vroeger vermelde, hier vertoevende Franschen Monet, Havard en Levij leveren niets op den vermelding waardig. Zij zijn veelal in elkanders gezelschap en wandelen of roeijen soms op de Zaan. De beide schilders ziet men van tijd tot tijd bezig met hun vak. (...)

6. Wekelijksch Verslag tot den 31 Julij 1871.
Procureur Generaal in Noord Holland te Amsterdam.
Vreemdelingen. De heer Levij is naar Frankrijk teruggekeerd, zoodat hier ter plaatse alleen nog vertoeft de Hr. Monet met vrouw en kind. (...)*
*Het vertrek van Havard is niet genoteerd.

7. Wekelijksch Verslag tot den 9 October 1871.
Procureur Generaal in Noord Holland, te Amsterdam.
Vreemdelingen. De franschman Claude Monet is den 8 October met vrouw en kind per boot naar Amsterdam vertrokken, om van daar eerstdaags verder te reizen. (...)

IV Brieven van Monet aan Theo van Gogh

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh (Vincent van Gogh Stichting)

1
Giverny par Vernon eure

Cher Monsieur,
Je m'empresse de vous répondre que le tableau que vous me demandez est à vous.
Si le cadre du Degas est prêt, voulez-vous être assez aimable de me l'expédier en gare de Vernon au tard parce qu'il me tarde d'un jour, et puis vous pourrez faire faire l'emballage juste assez grand pour que je puisse vous retourner dans la même caisse le tableau de Belle ile. Et je ne pense pas pouvoir venir à Paris avant le 4 ou 5 mai, ce qui m'empêchera à mon grand regret de pouvoir vous montrer ce que je compte exposer.
J'ai beaucoup à travailler et si je puis terminer quelque nouvelle chose, ce ne sera qu'en travaillant jusqu'au dernier moment.
Ainsi ne me pourriez-vousez disposer d'un instant et venir jusqu'à Giverny. Enfin écrivez-moi au sujet du Degas et ce que je dois faire pour votre tableau.
Je suis enchanté que vous avez si rapidement vendu un de mes tableaux et j'espère que cela va marcher de mieux en mieux.
Recevez mes compliments distingués
Claude Monet
21 avril 87

2
Giverny par Vernon eure

Cher Monsieur Van gogh,
Je suis en train de terminer les deux tableaux choisis par Mr Valadon. Je vous les apporterai lundi matin. Serai chez vous vers 10hrs. faites votre possible pour vous y trouver.
Compliments
Claude Monet
29 Déc 88

3
Giverny par Vernon eure

Cher Monsieur Van gogh,
Mme Hoschedé me dit que vous étes desolé de ce qui est arrivé. Mon dieu j'espère bien que cela ne nous empêchera pas de faire des affaires ensemble. Je n'avais du reste pas demandé la résiliation de notre arrangement, j'avais simplement demandé à Mr Valadon (et cela pour ma securité et ma tranquilité au moment de m'absenter) s'il était ou non dans l'intention de rester dans l'exécution du dit arrangement, il me rend mon liberté c'est donc que ces Messieurs ne veulent pas continuer. Nul tort ne vient de moi puisqu'une première fois sur la demande de Mr Boussod fils j'avais consenti à ce qu'il ne prenne qu'un certain nombre des tableaux que j'avais apportés à votre intention. Je serai demain à Paris, devant partir le soir même pour la Creuse. Je serai chez vous entre 11h½ et midi.
Je voudrai que nous arrangions mon compte avec les nouveaux tableaux vendus et comme j'aurai aussi besoin d'argent, je serai bien aise que sur les cinq tableaux à me prendre vous en choisiseriez deux ou trois parmi ceux qui sont chez vous et le le reste à mon retour, cela me ferait plaisir tout en régularisant la situation.
à demain donc
Bien à vous
Claude Monet
5 Mars 89

4.
Fresselines 25 Mars (1889)

Cher Monsieur Van gogh
Je veux bien vous confier les tableaux que vous avez à moi pour une exposition à Londres, mais si je suis certain de les avoir pour le 10 mai, et en en exceptant la vue de Belle-ile que vous avez mise à côté. Quant à vous faire un dessin, je suis si affairé de travail et je n'ai pas sous les yeux la moindre chose à reproduire, tâchez donc de faire pour le mieux comme vous pourrez.
Je voudrais aussi qu'à Londres vous fassiez des prix plus élevés. Veuillez *me dire* ce que vous pensez faire *à ce sujét,* et vous repondrai de suite, car il est habituel à Londres de mettre les prix au catalogue.
J'attends donc un mot de vous en même temps vous me direz quels sont les tableaux restant à moi. J'espère que les nouvelles ventes ont à peu près égalises mon compte. Je serai bien aise d'apprendre qu'il se balance à mon avantage.
recevez mes compliments
Bien à vous
Claude Monet

5.
Hotel du Restaurant de Rome
Garnier
111 Rue St. Lazare
17 Place du Havre
Paris

Cher Monsieur Van gogh,
Je pars dans un moment. Voulez enveloper le tableau des figures et le remettre au porteur. M.Faure n'ayant pas complètement dévernis le sien ne vous l'a pas envoyé.
Compliments
Claude Monet
7 Juin 89

6.
Giverny par Vernon eure
10 Juillet 90

Cher Monsieur Van Gogh,
Je n'ai pas répondu de suite à votre lettre parce que je n'étais pas certain d'être ici le 14 juillet et que j'attendais d'être fixé moi-même pour vous en prévenir.
Donc si vous voulez en prévenir Mr Valadon, je vous demande d'ajourner votre visite au mois d'août, cela viendra

mieux sous tous les rapports car avec l'épouvantable temps que nous avons le travail va mal et je tiens à vous montrer autre chose que des essais inachevés. Avec cela je suis un peu à court de tableaux. Mr. Durand-Ruel m'ayant acheté un certain nombre. Je vous previendrai quand j'aurai des choses intéressantes à vous montrer. si le temps se remet au beau, ce sera plus tôt que je pense.
recevez mes compliments
cordialement à vous Claude Monet

J'ai eu ces jours-ci la visite de Mr. La Rochefoucauld qui m'a dit vous avoir acheté le pin au bord de la Méditerranée, ce qui m'a fait plaisir, c'en est ceci un au moins qui a chance de ne pas aller en Amérque.
C.M.

7.
Giverny par Vernon eure
15 Août 90

Cher Monsieur Van Gogh,
Je vous prie de m'excuser. Je voulais chaque jour vous adresser un mot de condoléances pour le malheur qui vous a frappé mais je suis dans une telle crise de travail je suis dehors depuis 4 hrs du matin et ne rentrant que pour les repas et si absorbé que j'oublie tout le reste.
Vous voudrez bien m'excuser n'est-ce pas et croire combien j'ai été touché pour vous d'une telle perte. Je vous ai dit ce que je pensais de votre frère, c'est un double malheur pour vous.
Recevez mes meilleurs compliments
et croyez moi
tout à vous
Claude Monet

8.
Giverny par Vernon eure
7 Oct 90

Cher Monsieur Van Gogh,
Je serai bien aise de savoir si vous avez fait part de notre conversation à ces Messieurs et quelles sont leurs intentions. Je voudrais bien terminer mon compte et arriver à une entente au sujet des quelques tableaux qui vous restent et auxquels je suis intéressés.
Vous serez bien aimable de m'écrire un mot à ce sujet. Comme je vous l'ai dit, j'ai eu la visite de Monsieur Durand-Ruel qui m'a acheté une dizaine de toiles de différentes époques dont quatre de cette année. Si donc Mr. Valadon se décidait à venir avec vous vous pourrez voir pas mal de choses nouvelles d'autant que je suis en pleine veine de travaile en ce moment. En tous cas faites moi part des intentions de ces messieurs. J'espère qu' avec ce beau temps vous aurez pu vous remettre de votre indisposition.
Bien à vous
Claude Monet

FOTOVERANTWOORDING

Alle foto's zijn verschaft door de musea, archieven en andere eigenaars van de afgebeelde werken, met uitzondering van:

Amsterdam, Stedelijk Museum, afb. 12
Amsterdam, Universiteitsbibliotheek Amsterdam, afb. 66
Londen, Sotheby's Inc., cat. nr. 37
New York, Acquavella Galleries Inc., cat. nr. 10
New York, Beadleston Gallery, cat. nr. 3
New York, Sotheby's Inc., cat. nr. 7
New York, Eugene V. Thaw, cat. nr. 8
New York, Wildenstein & Co., cat. nr. 26
Parijs, Gallery Schmit, cat. nr. 27
Parijs, Archives Wildenstein, cat. nr. 2 en cat. nr. 32

De overige documenten zijn gefotografeerd door Tom Haartsen en Thijs Quispel, Amsterdam. De kaarten zijn gemaakt door Jaap Hofman, Studio Veltman, Amsterdam.

Zaandam ce 2 juin 71

Mon cher Ami,
Nous sommes enfin arrivés au terme de notre voyage, après une assez mauvaise traversée. Nous avons traversé presque toute la Hollande, et certes ce que j'en ai vu m'a paru beaucoup plus beau que ce que l'on dit.
Zaandam est particulièrement remarquable et il y a à peindre pour la vie; nous allons être, je crois, très bien installés. Les Hollandais ont l'air très aimable et hospitaliers. (...)

Poignée de main. A vous de coeur,
Claude Monet.

Hôtel de Beurs, Zaandam près Amsterdam, Hollande.

Claude